


600049750V







Der Buchstabe G

und die

sieben Regeln des Herrn H. Dorn

nebst einer

Vocal- und Consonanten-Tabelle

von

Julius Stockhausen.

Frankfurt am Main.
Verlag von Alt & Neumann.
1880.



Vorwort.

Die vorliegende Arbeit war bereits beendet, als ich die Kritik des Herrn Erdmann Jung über die *G*-Broschüre des Herrn H. Dorn zu lesen bekam. Gleichzeitig erhielt ich die Antwort des Autors auf besagte Kritik und war nicht wenig erstaunt über den Ton, mit welchem er seinen Gegner abfertigt. »Der Schlusssatz«, bemerkt Herr Erdmann Jung in dem Musikalischen Wochenblatt Nr. 34, »lautet wörtlich: Und mit solchem Gesindel soll ich mich herumschlagen? Folgt die Unterschrift: Heinrich Dorn.« Dass ich es dennoch wage, einem solchen Schriftsteller meine Meinung über seine Arbeit zu sagen, geschieht nur aus Liebe zur Sache und zur Jugend, für die ich die kleine Abhandlung niedergeschrieben habe. Wie ich früher leidenschaftlich gerne sang, so unterrichte ich heute und bin daher Jedem ernstlich gram, der der Jugend ein X für ein U vormacht. Das hat aber Herr H. Dorn gethan, indem er sieben Regeln für die Aussprache des Buchstaben *G* erfunden hat und sie in einer Broschüre hat drucken lassen unter folgendem Titel: »Die Aussprache des deutschen Buchstaben *G*. Eine Abhandlung für Sänger, Schauspieler, Redner und Sprachlehrer.«

Der Autor giebt uns zum Schluss seiner Abhandlung ein Beispiel von der Anwendung seiner sieben Regeln, welches Jeden sofort über die neue complicirte Methode orientiren wird. Das *h* nach dem *g* bedeutet, dass man *g* nicht wie Jot aussprechen soll!

»Durch diese hohle *G*hasse muss er kommen; es »führt kein andrer We*ch* nach Küssnacht. — Hier voll»end' ich's. — Die *Gh*ele*j*enheit ist *gh*ünstig, dort der »Hollunderstrauch verbir*ch*t mich ihm; von dort herab »kann ihn mein Pfeil erlangen; des We*j*es Enge wehret »den Verfol*j*ern.« So soll man künftighin Deutsch aussprechen!

Ich hoffe im Verlauf der Antwort auf die sieben Regeln zu zeigen, dass drei genügt hätten: eine für *g* im An- und Inlaut, eine für *ng*, und eine dritte für *g* im Auslaut, was nothwendig oft zur Agglomeration (Zusammensetzung) mit andern Buchstaben führen muss.

Dass Herr H. Dorn in der Aussprache des italiänischen *G* einen Zischlaut hört, auch die Aussprache des Doppel-*G* im Italienischen nicht kennt und doch als Fachmann darüber schreibt, ist für uns Lehrer ebenso verdriesslich, wie seine sieben Regeln. Wir reden uns die Lunge müde, um den Zöglingen klar zu machen, dass »solfeggiando« wie solfedjando (nämlich mit d und dem französischen ji) ausgesprochen wird, und er erklärt ihnen, dass »Gennaro« und »Reggio« den Zischlaut haben.

Für den Musiker im Allgemeinen mag es nicht so überaus wichtig sein, ob er z. B. das *ji* (den zehnten Buchstaben des französischen Alphabets) und unseren Zisch-

laut *sch*, oder die französischen Nasallaute *an*, *in*, *on*, *un*, von den deutschen Guttural-Nasalen *ang*, *eng*, *ong*, *ung* zu unterscheiden vermag; für Sänger und Gesanglehrer ist es bedeutungsvoll. Wie ich in meiner Kritik der soidisant populären Gesangschule des Herrn Professor Zopf die drei Grundgesetze der Akustik als Ausgangspunkt für eine rationelle Tonbildung aufstellte und mich bemühte darzuthun, dass die drei Haupttheile unseres Singapparates: Kehlkopf, Lunge und Sprechwerkzeuge, als unzertrennliche Vollstrecker dieser Gesetze zu betrachten sind, so bin ich hier bemüht gewesen zu zeigen, dass das Ohr als obere Instanz bei Sprache und Gesang zu betrachten und zu üben ist. Ein feines Gehör ist für Sänger und Sprachlehrer unerlässlich. Die ersten Gehörsübungen sind aber unsere Sprachelemente: fünfzehn Vocalformen und etwa siebenundzwanzig Consonantformen, im Ganzen zweiundvierzig Vocal- und Consonantansätze. Die müssen wir zuerst lernen, wenn wir correct sprechen und singen wollen. Herr H. Dorn wird sich mit diesen Gesetzen nicht bekannt gemacht haben.

Damit sei nicht gesagt, dass man singen soll, wie man spricht, oder sprechen soll, wie man schreibt. Man schreibt König und spricht entweder Könik oder Könich. Mancher rasselt das R im Sprechen und spricht es correct im Singen aus. Keiner spricht und, sondern unt. Warum das geschieht, wäre Sache des Autors der *G*-Broschüre gewesen. Er hätte zeigen sollen, dass wir die Freiheit der Aussprache und des Tones erst durch das Studium aller Sprachelemente erlangen.

Da ich, meiner singenden Jugend zu liebe, die Aufgabe zu lösen trachtete, musste ich versuchen, sie an der Hand eines Mannes der Wissenschaft, über eine so complicirte Frage zu unterrichten. Ich hoffe, Dank dem Werk des Herrn Dr. ErnstBrücke »Grundzüge der Physiologie und Systematik der Sprachlaute für Linguisten und Taubstummenlehrer,« den Schülern zu zeigen, dass drei statt sieben Regeln für die Aussprache des Buchstaben *G* genügen.

Ich schicke voraus, dass ich, als Sänger, der härteren schwäbisch-schweizerischen oder allemannischen Aussprache der Media *G* den Vorzug gebe. Die niederdeutsche Mundart scheint mir für den Gesang zu weich, zu unbestimmt. Fest abgegränzte Sylben halten in der That, besser aus gegen den starken Anprall des gesungenen Tones. Das gleitende *g* und das Jot des Herrn Dorn aber verschwinden neben der Macht des Klanges. Sie sind auf die übliche Berliner Sprechweise zurückzuführen. Eine solche aber darf nicht den Maassstab liefern für die Behandlung unserer Muttersprache.



Als ich im vergangenen Winter die Broschüre über die Aussprache des Buchstaben *g* erhielt, war ich sehr gespannt auf den Inhalt derselben. Die Frage, wie der siebente Buchstaben unseres Alphabets ausgesprochen werden soll, ist eine der schwierigsten, und für Sänger, Schauspieler, Redner und Sprachlehrer wichtigsten. In Berlin schon hatte ich von den sieben Regeln des Capellmeisters a. D. gehört und freute mich nun diese complicirte Frage klar dargelegt, vielleicht auch definitiv gelöst zu finden; als ich aber Seite 9 gelesen hatte, fiel mir das Opusculum aus den Händen. Ich traute meinen Augen nicht. Giebt es nur einen Heinrich Dorn sagte ich mir, ist der Autor der vorliegenden *G*-Broschüre der berühmte Capellmeister? Das Titelblatt verräth nichts davon. Nein, H. Dorn hat gewiss einen Sohn oder Namensvetter und dieser hat sich bewogen gefühlt über den Consonanten *G* einiges Licht in die Welt strahlen zu lassen. Pag. 4 lesen wir dass der Autor Tonkünstler sei, was kaum glaublich ist, weil Tonkünstler, im Allgemeinen, ein gutes Gehör haben. Wir stossen aber in den ersten Regeln schon auf unglaubliche Gehörsfehler. Auch schreibt er, die verschiedenen Methoden der Untersuchung betreffend: »Ist aber schon der Mangel an Vorschriften ein gebrechliches Steuerruder, so wird die »Maassregel, den Wohlklang entscheiden zu lassen,« zur gefährlichsten Klippe; und an dieser Behauptung halte ich fest, nicht etwa *parceque*, sondern *quoique* ich Tonkünstler bin.«

Wir lesen weiter Seite 8, erste Regel:

»Das deutsche *G* wird ausgesprochen, wie es die Franzosen in gazette, gloire u. s. w., die Italiäner in gazetta, gloria u. s. w. aussprechen. Dieser *Gh*-Laut (Ghetto, Ghibelline) ist der unserem *G* einzig eigenthümliche, da die übrigen Arten seiner Aussprache mit anderen Buchstaben (*j*, *k*, *ch* und deren Schattirungen) übereinstimmen. Wir gebrauchen ihn«, (No. 1, 2, 3, 4 überspringen wir) »No. 5, in allen fremdländischen Wörtern, wenn wir nicht deren ursprünglich abweichende Aussprache beibehalten, wie z. B. bei französischen und italiänischen, »in denen *G* vor *e* oder *i* den Zischlaut erhält: Gemappes, Gironde, Gennaro, Reggio — also Schemappes, Schironde, Tschennaro, Retschio« ! ! !

Ich fürchte, dass der Sprachforscher, der, »*quoique*« und »*parceque*« Tonkünstler, Gemappes und Schemappes, Tschennaro und Gennaro nicht zu unterscheiden vermag, uns über den Consonanten *G* wenig belehren wird.

Zweite Regel: »Das deutsche *G*, wenn ihm ein *n* vorangeht, mit welchem es zu einem Stamm gehört, (also nicht wie in »eingehen, Unglück«) bildet . . . . einen eigenthümlichen (!) Nasenlaut, wie ihn die Franzosen in der Aussprache der Wörter: bain, lundi, marin u. s. w. hören lassen.« Hat etwa der Herr Verfasser sein Französisch in den Pyrenäen gelernt? Ein Musiker, ein Tonkünstler, vielleicht schon Doctor gar, der maisong für maison, baing für bain ausspricht, also: durch die falsche Art ein französisches Wort auszusprechen, unser *ng* erklären will, hat leider für Laute keinen Sinn, und sollte die Frage über die Aussprache des deutschen *G* Anderen überlassen. Das erinnert mich an den Gelegenheitsdichter im Bayreuther Tagblatt, wenn ich nicht irre, der »Sedan« und

»Lobgesang« reimen lässt. Warum H. Dorn aber nichts destoweniger über die schwierige Frage schreibt, das erklärt er Seite 6:

»Es ist für die Aussprache nicht minder unerheblich zu wissen, ob Kehlschluss, Kehlhauch, Zungenwurzel oder Zungenrücken — als es für den Gesang gleichgültig ist, ob *larynx*, *pharynx*, Ringknorpel, Schildknorpel oder Giesskannenknorpel. Rubini und Lablache hatten, um in ihrem Fach bedeutend zu werden, ebensowenig nöthig, die Physiologie der Kehle und die akustische Architektonik des Theaters zu studiren, als Thalberg oder Liszt die Anatomie der Hand und den Bau des Pianoforte, oder Hoguet und Taglioni die Muskulatur des Fusses und die Struktur des Fussbodens.«

Sie haben Recht, mein Herr, Rubini und Lablache brauchten nicht, um grosse Sänger zu werden, die Anatomie des Kehlkopfes zu studiren, denn der Mensch spricht, pfeift und singt nach, und zwar oft unbewusst rein oder falsch, je nach seiner Begabung; aber sobald Jemand lehren will, und das thun Sie ja, und wollen auch gewiss recht viele Schüler ausbilden, und dociren sogar über Aussprache, — dann, Hochgelehrter, wäre es gut, wenn der Schüler nicht Schatten statt Licht von solchen Untersuchungen erhalten soll, sich über »Kehlschluss, Kehlhauch, Zungenrücken« u. s. w. genau zu unterrichten, und auch zu lernen, wie man z. B. einen Consonanten von einem Vocal unterscheidet. Sie würden bei näherer Untersuchung hier einsehen lernen, wie sehr Ihnen die Herrschaft über Ihre Zungenwurzel fehlt, wie mangelhaft Ihre Sprach-Telegraphie, durch ungenügendes Gehör geleitet, operirt.

Sie würden vor Allem lernen, dass, um einen Consonanten zu bilden, stets zwei Sprechwerkzeuge in Contact gerathen müssen; bald beide Lippen, bald die Zungen-

spitze und der vordere Gaumen, bald der Zungenrücken und der hintere Gaumen; dass aber bei der Bildung eines Vocales die genannten Sprechwerkzeuge sich nicht berühren. Das *h*, der spiritus asper, bildet die einzige Ausnahme. Es ist daher ein grosser Unterschied, ob man *ang*, *ing*, *ong*, *ung* oder z. B. die französischen Nasalvocale *an*, *in*, *on*, *un*, ausspreche. Das Gaumensegel kann in diesem Falle, bei den französischen Nasenlauten nämlich, nur als Scheidewand zwischen Mund und Nasencanal (Choanen) bezeichnet werden.

Sie würden folgerichtig erfahren, dass *an*, *in*, *on*, *un*, in Worten wie »enfant, tintin, dindon, chacun,« keine Consonanten sind, weil die Zunge den Gaumen nicht berührt, dass das deutsche *ng* hingegen Consonant ist, z. B. in Sang und Klang, weil der Zungenrücken bis an den weichen Gaumen hinanreicht und anklebt, während das Gaumensegel dem Ton den Ausweg durch den Mund versperrt. Ohne dieses gesenkte »velum palatinum« wird der tönende Consonant *ng* wiederum ein einfaches gutturales *G*, eine media, wie sie im Lateinischen heisst. Sie hätten in der Schwestersprache, im Englischen, Beispiele genug für dieses *ng* gefunden, ohne irrthümlich zu einer romanischen Sprache zu greifen; z. B. »song, wrong, long, slang, bang, thing, bring u. s. w.« Ohne die Mitwirkung des Zungenrückens wird das *ng* wieder französischer Nasallaut.

Dieses einmal festgestellt, würden Sie gelernt haben, dass auf den drei oben erwähnten Haupt-Ansatzpunkten (I. beide Lippen, II. Zungenspitze und vorderer Gaumen, III. Zungenrücken und hinterer Gaumen) wiederum drei Gattungen von Consonanten erzeugt werden; dass aus denselben Ansatzpunkten *P*, *T*, *K* (die »tenues«) auch drei weiche *b*, *d*, *g* (mediae) und viele tönende, z. B.: *l*, *r*,

m, *n*, *ng* (liquidae, resonantes), gebildet werden. Entschuldigen Sie, dass ich mit dem *A B C* der Aussprache beginne: die zwei, oben angedeuteten Fehler machen es nothwendig. Die tonlosen harten Stamm-Consonanten *K*, *T*, *P* können nur durch einen vollkommenen Verschluss im Mundcanal und einer tonlosen Explosion gebildet werden. Die weichen Consonanten *b*, *d*, *g* unterscheiden sich von den harten *P*, *T*, *K* durch einen kleinen Anlaut, durch den Blählaut, wie Pyrkine ihn nennt: der Verschluss im Mundcanal ist unvollkommener, die Thätigkeit der Sprechwerkzeuge eine geringere. Die Luft wird schon bei der Bildung der weichen Consonanten im Kehlkopf angehalten, die Stimmritze verengt sich und bringt die Stimmbänder momentan zum Schwingen; wo hingegen die harten Consonanten, auch *th*, *ss*, *sch*, *f*, *ch*, *h* tonlos sind, weil die Stimmritze unthätig, offen bleibt. Ein *k* lässt sich mit der Flüsterstimme fast geräuschlos aussprechen, ein *g* nicht, weil der Anlaut, der Blählaut, einen unvollkommenen Verschluss bedingt und die Explosion wiederum das tönende, unvermeidliche *e*, als Auslaut, im Gefolge hat. Noch unvollkommener ist der Verschluss im Mundcanal bei den tönenden Consonanten, der Verschluss in der Stimmritze um so vollkommener. Es sind Wechselwirkungen in Sprech- und Tonwerkzeugen, die genau zu unterscheiden sind. Der dritte der tönenden Laute, das *ng* welches Sie mit den französischen Lauten: *an*, *in*, *on*, *un*, verwechseln, ist also der gutturale, germanische, tönende Consonant der *K*-Reihe, den Angermann ganz richtig erklärt. Wenn auch die Schrift mit zwei Buchstaben den einen Consonanten bezeichnet, so ist darum *ng* doch ein Laut. Das *n* bezeichnet das nasale, das *g* das gutturale Element. Bei Sang und Klang bleibt der nasale Gutturallaut vollkommen rein, wenn man die

Zunge in ihrer hohen Stellung lässt, bis das *ng* genügend ausgeklungen hat. Folgt aber auf *ng* ein harter Consonant, so ist ein *k* unvermeidlich und darum Ihre Mahnung nach verschiedenen Citaten, p. 11, unnütz. Frühlingslied, Trennungspein u. a. m. haben immer, nicht »parceque,« sondern »*quoique*« *ng* und wegen des tonlosen, harten Zischlautes ein schwaches *k* im Gefolge.

»Angermann schreibt,« führen Sie an, »das *ng* kann mit Intonation gebildet werden, wenn man es so bildet, dass man den Zungenrücken und die Zungenwurzel wölbt und gegen den weichen Gaumen treten lässt, so, dass die Mundhöhle so geschlossen wird, dass keine Luft in dieselbe treten kann, sondern dieselbe sogleich durch die Nasenhöhle dringt und in derselben die Resonnanz erhält.« Der Erklärung fehlt nur die Erwähnung des Gaumensegels, welches, wie schon bemerkt, sich stets auf die Zungenwurzel herabsenken muss, um einen nasalen Klang hervorzubringen; sonst ist sie deutlich genug. Dass diese tönenden Consonanten *ng*, *n*, *m* (immer nach der Lautirmethode auszusprechen sind, d. h. ohne den Anlaut è) auch Halblaute heissen, dass die Stimmritze bei der Bildung derselben in einem bedeutenden Grade die Luft im Kehlkopf gefangen nimmt, während die Thätigkeit der Sprechwerkzeuge im Munde eine geringere ist und dadurch regelmässige Schwingungen erzeugt werden, kann Ihnen gewiss nicht fremd sein, aber es scheint Ihnen entgangen, dass die Nasallaute *an*, *in*, *on*, *un*, wie schon bemerkt, ohne Berührung der Zunge am Gaumen gebildet werden. Der Sänger, der mit seinem Vergrösserungsglas (ich meine hier die Vocalmusik, die oft jede Silbe, den Ton der Vocale oft bedeutend dehnt), Alles deutlicher analysiren kann, wird Ihnen zeigen, dass er nur momentan das Gaumensegel zu senken braucht, um den Vocalen *a*, *i*, *o*, *u*, den erwünschten

nasalen Klang zu verleihen. Dr. Ernst Brücke (Grundzüge der Physiologie und Systematik der Sprachlaute, 1856, Wien), eine Autorität, die Sie leider nicht anführen, sagt S. 50: »Ich bin aber in neuerer Zeit zweifelhaft geworden, ob nicht Segond Recht hat, der angiebt, dass das sogenannte nasale *n* der Franzosen gar kein Consonant sei, sondern nichts als der dem vorhergehenden Vocale mitgetheilte Nasenton.«

Zweifelsohne wird Herr Dr. Ernst Brücke sich seither der Ansicht Segond's angeschlossen haben. Jeder Sänger, der französisch singen kann, wird sich bereit erklären ihm ad aures zu demonstriren, dass der Nasenklang nur dem Vocal »mitgetheilt« wird, in der Sprache sehr rasch, im Gesang, je nach dem Tempo, schnell oder langsam, und, wie gesagt, immer am Ende des Vocales.*)

Sie sehen also: *an* ist kein *ang*, denn obwohl »sang« wie Sang geschrieben wird, begnügt sich der Franzose in der Aussprache des Wortes Blut mit dem Nasallaut und lässt den Gutturallaut *G* aus dem Spiel; auch ist *in* kein *eng*, und *on* kein *ong*; heisst doch bei französischen Kindern unser Dingdong (Glockengeläut) einfach din — don.

Fahren wir fort in unseren Untersuchungen. Da es für die Bildung der Consonanten nur drei Hauptansatzpunkte giebt, — die Consonanten *f*, *w*, englisches *w*, *th* (hartes und weiches) bilden nur Ausnahmen, — muss, wie oben erwähnt, jeder Ansatzpunkt verschiedene Consonanten erzeugen können; bald harte, bald weiche, bald

---

*) Seit wenigen Tagen erst im Besitz der zweiten Auflage (Wien 1876) des genannten Werkes, lese ich heute zu meiner grossen Freude:

»Ich habe mich später überzeugt, dass Segond Recht hat, der angiebt, dass das sogenannte *n* nasale der Franzosen gar kein Consonant sei, sondern nichts als der dem vorhergehenden Vocale mitgetheilte Nasenton.

tönende; Zisch- und Reiblaute, je nach dem Widerstand, den die Luft im Mundcanal erfährt, je nach dem offenen oder verengten Zustand der Stimmritze. Nun ist das *G* bekanntlich ein weicher Consonant, eine media, das französische *ji* aber ein tönender Consonant. Der Zischlaut also, den Sie in Gemappes und Gironde angeben, ist gar kein Zischlaut, sondern das erwähnte tönende französische *ji* in eigener Gestalt; es ist die **tönende** correspondirende Form des Zischlautes *sch*. Beide werden auf demselben Ansatzpunkt gebildet. Dr. E. Brücke rechnet den Consonanten zu den zusammengesetzten, was mir bisher unklar geblieben ist, indem ich beide, das harte *sch* und das französische *ji*, stets ohne die geringste Doppelbewegung in der Zunge wahrzunehmen, bilde. Ich kann nur bedauern so weit entfernt von dem Manne zu leben der mich, als der vortrefflichste Führer, durch die dornenvollen Pfade der *G*-Broschüre leitet. Er würde mich gewiss bald zu seiner Ansicht bekehren. Wie es aber Zwischen-Vocale giebt: *oe* und *ui* (ü), so giebt es auch Zwischen-Consonanten, wenn ich so sagen darf; *sch* und *j* (franz.) bilden den Uebergang von der *T*- zur *K*-Reihe, wie *f* von der *P*- zur *T*- Reihe, indem die obere Zahnreihe sich mit der unteren Lippe verbindet, um *f* und *w* (deutsch) zu bilden. Für die Bildung eines tönenden Consonanten aber, z. B. des *ji*, erfährt der Luftstrom nur einen geringen Widerstand im Mundcanal, die Stimmritze verengt sich, sie vollbringt regelmässige Schwingungen. Für unsere Landsleute ist dieser fremde Laut schwer, weil ungewohnt, er gehört aber in unser Sänger-Alphabet. Man hört in der That selten auf der deutschen Bühne »génie, page, rage« mit dem tönenden französischen *g*, hier gleich *ji* aussprechen, sondern »schénie, pasche, rasche«. Auch das weiche *b* verwandelt sich dann in *P*. Sie sehen, mein Herr, wie nothwendig es ist, die Zunge

vollkommen zu beherrschen, wenn man richtig aussprechen und unterrichten will. Wir sind noch nicht zu Ende.

In Gennaro und Reggio hätten wir nun, Ihrem Zischlaut zufolge, Tschennaro und Retschio zu erwarten. Unglaublich! Sollten Sie wirklich nicht gelernt haben, dass »genou« wie jenou, »gémir« wie jémir, dass vor *e* und *i*, *G* wie *ji* ausgesprochen wird? Das französische Alphabet selbst sagt es deutlich genug: *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g* wie *(jé)* etc.; dass aber der Italiäner das *g* in Gennaro und Reggio wie *dj* (französisch) bildet? folglich Djennaro, Redjio. Dieses *dj* kommt ja vom Lateinischen. Diurnus ist »giorno« (djorno) geworden, französisch »jour«. Da ist kein Zischlaut zu suchen. Sie sagen aber ausdrücklich, dass in französischen und italiänischen Wörtern »*g* vor *e* oder *i* d e n Z i s c h l a u t erhält.« Auch »solfeggiando« darf man nicht solfetschiando aussprechen; es wäre demnach rathsam, bevor man sich auf das Sprachgebiet lancirt, — Sie lieben ja die fremden Ausdrücke, — das Alphabet der Italiäner genauer zu studiren. Wenn Sie harte und tönende Consonanten nicht unterscheiden können, wie werden Sie dann z. B. die combinirten, viel schwierigeren Consonanten *gn* und *gl* in »sogno und soglio« Ihren Schülern erklären und vorsprechen? wie werden Sie ihnen begreiflich machen, dass es eigentlich *lj*, *nj* geschrieben sein sollte: »soljo, sonjo, risveljar« wie »réveiller« im Französischen, wo das *l* mouillé vollkommen die Stelle des Jot, *I* consona der Deutschen, vertritt? Und sollte wirklich in jeder »grammaire,« wie Sie behaupten, »*on*« sprich »*ong*« zu lesen sein, so beweist das eben nur, dass die Autoren nie in Frankreich gewesen sind oder für fremde Laute kein Gehör haben; dass sie die grosse Zeit des Krieges von 1870—71 nicht mit gekämpft, sonst hätten sie gelernt, dass Gironde wie jironde

und din-don nicht deng-dong klingt. Die Autoren besagter »grammaires« sind bejahrte Herrn, wie Sie und ich, Herr Capellmeister. Sie gehören wie wir, zur Reserve.

Jetzt werde ich meinen Irrthum erst gewahr! Es kann auf dem Titelblatt nur Heinrich Dorn senior gemeint sein, den Musen sei es geklagt! — Wenn aber ein Veteran wie Sie, Herr Capellmeister, ein belesener Mann, ein Mann mit geübten Ohren, unseren Zöglingen solche Beispiele gedruckt vorlegt, solche Confusion in ihren Köpfen anrichtet, so ergreift uns Lehrer eine gerechte Ungeduld, und wir rufen mit Unwillen: »Capellmeister, bleib' bei deinem Taktstock!« Der Unmuth ist ein ganz berechtigter. Heisst es doch am Ende Ihrer Einleitung: »Wo das deutsche Alphabet zur Bezeichnung und Erklärung einzelner Schattirungen nicht ausreicht, werden wir das französische und italiänische zu Hülfe nehmen; und diese beiden um so sicherer, da in ihnen **gar kein Zweifel über richtige Aussprache vorkommen kann.**« Wenn man mit solcher Sicherheit auftritt, muss man nicht hinterher lehren, dass in Gemappes und Reggio Zischlaute zu lesen sind; dass bain, lundi, marin, non, etc. wie baing, lungdi, mareng, nong, klingen sollen. Jeder Primaner müsste, wenn er Ihre Broschüre lesen würde, über solche Abhandlung die Achseln zucken! — Was soll aus der deutschen Aussprache, aus der Gesangskunst werden, wenn jeder Unberufene, **quoique** Tonkünstler, mitreden, mitsingen darf, seinen Rath gedruckt ertheilt und zum Schluss seiner Dissertation sagt: »Aber es würde mich durchaus weder beschämen noch befremden, wenn Jemand, und sei er der gewiegteste Gegner, wider mich aufträte und meine sämmtlichen Regeln — obgleich ich sie der Umgangssprache gebildeter Männer abgelauscht zu haben glaube — von Grund aus umstürzte; wenn er z. B. überall ein *gh* (so bezeichnet

nämlich Herr Dorn das *G*, die Media) verlangte, wo ich *Jot* verordnete, oder ein *ch* mit dem Achlaut an Stelle meines *k* empföhle, oder das gleitende *g* ganz und gar verbannte, und dergleichen mehr; das alles wäre nebensächlich — denn das Hauptinteresse der Verhandlung bestand nur darin: 1. alle Fälle aufzufinden, in denen *g* mit andern Buchstaben collidirt, und 2, für jeden Fall eine bestimmte Regel vorräthig zu haben.« Sonst nichts? Ich bin der Meinung, dass Einzelne keine Regeln vorräthig haben können, Herr Capellmeister, es sei denn ein Philologe wie Dr. E. Brücke, dessen »Grundzüge der Physiologie und Systematik der Sprachlaute« für die neueren Forschungen tonangebend sind. (Siehe W. Scherer's Werk: Zur Geschichte der deutschen Sprache, Berlin 1878.) Wir müssen uns damit begnügen, Vorschläge zu machen oder unsere Erfahrungen niederzuschreiben. Sie mögen dann von den Männern der Wissenschaft geprüft werden.

Die Hauptfehler der *G*-Broschüre indessen, die Gehörsfehler nämlich, die, wie wir sahen, zu falschen Lehren führten, haben wir widerlegen müssen.

Wenden wir uns jetzt zu den Varianten des besprochenen Consonanten *G*.

Bald soll nach H. Dorn ein Jot, bald ein gleitendes *G*, ein *Ch*, ein *K* unsere Media ersetzen. Warum nicht? Es mag Fälle geben, wo es angebracht sein wird. Bald soll der nasal-gutturale Laut *ng* wie *nk* ausgesprochen werden. Hier wird sich zeigen, wie gefährlich der Berolinismus dem Sprachforscher werden kann, wenn es sich um Aussprache handelt; wissenschaftliche Gründe giebt Herr Dorn keine an.

Wir haben das *G* im Anlaut, im Inlaut und im Auslaut zu untersuchen. Letzteres wird uns unfehlbar zur Zusammensetzung mit anderen Consonanten, zur Ag-

glomeration führen, indem *G* im Auslaut nothwendig oft mit anderen Buchstaben in der Zusammenstellung collidiren muss. Das *ng*, den tönenden Consonant der *K*-Reihe, könnten wir einfach übergehen, denn S. 11 schreibt der Autor: »Bei dieser Gelegenheit möchte ich noch erwähnen, dass *ng* in dem Worte lang (selbst wenn man nach Heinsius *ng* am Schlusse immer wie *nk* aussprechen wollte) wenigstens bei den Norddeutschen niemals wie *nk* lautet, sobald das Wort als Zeitbestimmung gebraucht wird. Ein lank entbehrter Freund erweckt in uns die Vorstellung eines sieben Fuss hohen Mannes, während wir in dem Satze: der Speer war ungeheuer lank, also bei einer Raumbestimmung, keinen Anstoss finden. Nach meiner Ueberzeugung muss aber das abschliessende *ng* jederzeit — also auch in lang — als nasaler Laut behandelt werden.«

Drangs, Gesangs, Trennungspein u. s. w. schreibt der Autor mit reinem *ng* vor, das ist, wie schon S. 8 erklärt wurde, unmöglieh. Bei allen diesen Fällen, sagt er, suche man den *K*-Laut zu vermeiden; (soll wohl heissen: suche man den »Kalauer« zu vermeiden.) Auf der nächsten Seite aber III. Regel: »Das deutsche *G* wird ausgesprochen wie *K*, wenn ihm ein *n* vorangeht und unmittelbar ein *s* folgt, ohne, dass ein *e* elidirt wurde: längs, rings.« Ist das nicht der Fall im Genitiv von Drang und Sang? »Es darf also,« fährt er fort, »des Rings statt des Ringes nicht ebenso ausgesprochen werden wie die Partikel rings, sondern es muss in jenem Genitiv die oben angeführte Regel (II. 3, die eben citirte) befolgt werden.« Wie macht man das?

Ueber die Aussprache des *ng* schreibt Dr. E. Brücke: »Misslicher ist es, dass das *G* im Auslaute bisweilen geschrieben wird, wo man statt seiner allgemein einen andern Laut spricht. Dies ist zunächst überall der Fall, wo es im

Auslaute dem Resonanten folgt, indem hier stets der Lautwerth *K* ist, wie z. B. in Gang, welches, wenn im Auslaut überhaupt ein Verschlusslaut gehört wird, Gank lautet.« Eine Randbemerkung des Autors sagt: »Einige unterdrücken den Verschlusslaut ganz und lauten mit dem Resonanten derselben Reihe aus, was jedoch wohl nur da zu empfehlen sein möchte, wo die Deklinationsendung *e* weggefallen ist.«

Ich für meinen Theil finde keinen Unterschied in der Aussprache des *ng* im Nominativ und Genitiv: der Gesang, des Gesanges, der Gang, des Ganges, auch dem Gesange, dem Gange, klingt für mein Ohr ganz gleich; weil hier auf *g* ein Vocal folgt. Wird aber im Genitiv das *e* elidirt, so tritt unfehlbar ein dünnes *k* zwischen das *g* und das *s*, wie wir früher schon erwähnten: Gesang(k)s, Frühling(k)slied etc. Gesank, Gank habe ich nie declamiren oder singen hören. Ich kann auch mit dem besten Willen keinen Unterschied zwischen unserem *ng* und dem englischen *ng* finden, wie ihn unsere Autorität anführt. »Song« klingt für mein Gehör im Auslaut wie Sang, »thing« wie Ding, und ich wüsste nicht, dass der Usus auf der Bühne Sank und Klank gestattet. Wenn auch Sang im Mittelhochdeutschen Sanc geschrieben wurde, wird doch wohl schwerlich heute ein Dichter Sang mit Krank oder Bank reimen lassen. *Ng* ist wie gesagt, trotz der zwei Buchstaben ein Laut wie *n* in der *T*- und *m* in der *P*-Reihe. Kehren wir zu den *G*-Variationen zurück. Das *G* selbst lässt uns in der ersten Regel H. Dorn unberührt. Wir waren darauf gefasst Gott und Jude im Anlaut gleichlautend zu finden, aber er ist gnädig und schreibt sogar das *G* im Anfang des Wortes mit *Gh*, damit wir ja kein Jot aussprechen: er fürchtet, wir könnten ihn für einen eingefleischten Berliner halten. Das *gh* ist aber eine überflüssige Maassregel, denn der Ansatzpunkt des *G* wird

durch die Höhe oder die Tiefe des Vocales bestimmt. Wenn wir *gi* oder *ig*, *ga* oder *ag* aussprechen wollen, stellt sich die Zunge auf den richtigen Ansatzpunkt. Wir brauchen daher nicht zu schreiben: »durch diese hohle G(h)asse muss er kommen,« wie Herr Dorn in seiner complicirten Orthographie angiebt. Wir wissen, dass *g* mit *a* das hintere *g* ergiebt, dass *g-a* = *ga* macht und nicht *ja*; auch die Zunge weiss es und setzt richtig an. Ein Unterschied in der Höhe des Vocals aber verändert sofort den Ansatzpunkt der besprochenen Consonanten. Während »gieb Guirlanden« den vorderen Ansatzpunkt aufweist, zeigt schon »gieb guten Wein« einen vorderen und einen hinteren Ansatz für das *G*. Das erklärte Donders zuerst, welcher klar erkannte, dass die Mundhöhle bei verschiedenen Vocalen auf verschiedene Tonhöhen abgestimmt ist. Treffend sagt Helmholtz, (Lehre von den Tonempfindungen:) »In der angegebenen Reihenfolge dieser Laute *ä*, *e*, *i*, nehmen diese Veränderungen zu, so dass beim *i* der Hohlraum der Flasche am grössten, der Hals am engsten ist.« Zunge und vorderer harter Gaumen bilden die Enge des Halses besagter Flasche. Beim *ä* ist der ganze Canal dagegen noch ziemlich weit. Da die hohen Vocale *I*, *E* und *ae* eine hohe Zungenlage erfordern und der Zungenrücken sich gegen den vordern, harten Gaumen zuwendet, bedingen obengenannte Vocale, wie überhaupt alle Vocale mit hoher Zungenlage, einen vordern Ansatz für unsere Media. Dass der Vocal nun, ob vor oder nach dem gutturalen Laut gestellt, auf die Bildung desselben Einfluss hat, ist genau zu untersuchen; es ist ein neuer Beweis für den Reichthum, auch für die Feinheit unseres Organismus, für die erstaunliche Elasticität unserer Sprechwerkzeuge.

Diesen Fingerzeig werden sich wohl Lehrer nicht entgehen lassen, welche z. B. ein gutturales *L* bei

Schülern zu verbessern haben. Man wird bald bemerken, dass mit den hohen Vocalen: *à*, *ae*, *E*, *ì* und *I* gepaart die Liquida reiner, flüssiger wird, dass die Zunge sich weniger bäumt, dass sie durch die Hülfe des hohen Vocals mit der Spitze vorn nach der oberen Zahnreihe gewendet, operirt, nicht nach der Mitte des Gaumens zu, wie es beim polnischen gutturalen *ł* der Fall ist. Als Uebung werden alle Worte mit hohen Vocalen dienlich sein: elf, Elfe, Felle, Seele, Stille, Wille, schielen, Diehle, Viele. Auch bei einem gelispelten *s*, bei einem gutturalen *r*, werden oft Vocale mit hoher Zungenstellung förderlich sein für eine correctere Aussprache der fehlerhaften Consonantansätze.

Die Sprachwissenschaft kennt mehrere Ansatzpunkte für *K* und *G*, wie wir oben angedeutet haben, aber nur ein Zeichen für das *g*.

Dr. E. Brücke schreibt (Ausgabe von 1856): »Wir haben im Deutschen ein Zeichen, welches für das vordere und hintere *K*, und eines für das vordere und hintere *G* dient. Das ist kein Mangel, da man ein für alle Male weiss, dass man mit *e* und *i* das vordere, mit *a*, *o*, *u* das hintere *g* zu verbinden hat; ja wenn man das nicht wüsste, so würde es sich schon von selbst ergeben.« Also biegen, wiegen, wegen, wägen, mögen, lügen mit g^1, weil nicht allein *e* und *i*, sondern auch *à*, *è*, *oe* und *ü* (früher *ui* geschrieben), die hohe Zungenlage erfordern; Bogen, wagen, lugen, wogen mit g^2, »wieget und woget den Knaben mir ein« mit g^1 und g^2. So bezeichnet nämlich Dr. E. Brücke, in seinem klaren wohlgeordneten System, die verschiedenen Ansatzpunkte der Consonanten (Siehe Grundzüge p. 45.) Ist das nicht genügend? Wozu ein neues, das »gleitende *g*« erfinden, wenn die Natur uns selbst für das *G*, je nach einem hohen oder tiefen Vocal, verschiedene Ansatzpunkte zeigt,

die Zunge, durch den Vocal geleitet, den Punkt selbst findet, wo sie ansetzen soll, wenn wir uns im Inlaut mit unserer Media *G* correct, kräftig und verständlich ausdrücken können? Diese sogenannte Verfeinerung der Sprache, die, wie der Vorsteher der Gesangsclassen an der Hochschule für Musik in Berlin, Herr Adolf Schulze, mir selbst erzählt und auch mehrere Schüler der Anstalt durch ihre Aussprache das *G* im Inlaute bezeugen, jetzt dort ernstlich gelehrt wird, ist überflüssig, ja der Deutlichkeit, in Declamation und Gesang, geradezu schädlich. Sänger müssen energisch dagegen protestiren. **Im Sanskrit schon heisst der Consonant der »Deutlichmachende,«** nicht umgekehrt. Ganz richtig schreibt einmal Herr Dorn, vor: (erste Regel No. 2), Abgott, ungesund, Abgrund, begraben, mit *g* zu sprechen, auch dann, wie er bemerkt, wenn der Stamm ohne Zusammensetzung nicht mehr gebräuchlich ist: »beginnen, ergötzen, vergessen, Bräutigam, Nachtigall,« S. 16 aber empfiehlt er »Lage, Kugel, betrogen« mit dem gleitenden *g*-Laut zu »prononciren.« Es ist als ob der Autor eine besondere Freude daran fände, den Lehrern, Rednern, Sängern und Schülern die correcte Aussprache des Consonanten *G* recht schwer, recht complicirt zu machen. Man versuche es Worte wie Tage, Lage, Frage mit dem sogenannten »gleitenden *G*« zu singen. Bei einem einfachen Terzensprung schon wird der Schritt unsicher und man greift sofort wieder zur Media *G*. Hiermit ist angedeutet dass der Sänger, schon der Takteintheilung wegen, fest abgegränzte Silben den »gleitenden« vorzieht. Wenn z. B. im Wort Tage, im $^4/_4$ Takt, die Silbe *Ta*, zwei Viertel einnimmt, will man auf dem dritten, dem guten Takttheile, eine zweite, die feste Silbe *ge*, folglich nicht ein »gleitendes *g*« hören. »Höchst bedenklich seine Lage« mit dem gleitenden *g* müsste sich

in Brahm's Lied »Botschaft«, op. 47, völlig krankhaft ausnehmen.

Aber auch auf das *G* im Auslaut lässt sich Brücke's Gesetz anwenden. Für Lug und Trug, Weg und Steg, König, wenig, heilig, haben wir auch zwei verschiedene Ansatzpunkte zu verzeichnen. Warum hier der Auslaut hart ausfällt, werden wir gleich erfahren. Man vergesse nicht, dass die Media, der weiche Consonant, eine antönende Vorbereitung, einen Blählaut mit sich bringt, dass die Explosion folglich auch eine tönende sein muss, wohingegen die Tenuis, der dünne Consonant der harte, ohne den Blählaut, tonlos preparirt wird und daher ebenso explodirt. Im Auslaut können daher *G*, *D*, *B* nie als Mediae gebildet werden, ohne das tönende stumme *e* folgen zu lassen.

Unsere Autorität par excellence schreibt S. 47 der »Grundzüge«: »Auch nach *l* und *r*, z. B. in Talg und Zwerg wird das *G* selten mit seinem eignen Laut, häufig als *k* und noch häufiger als *ch* ausgesprochen, ohne dass man eine der beiden Aussprachen als die regelrechte aufstellen könnte. Ja viele Deutsche verwandeln jedes *g* im Auslaute in ein *k* oder *ch*, sowie *d* im Auslaute in *t*, häufig auch *b* in *p*. Es ist das nicht willkürlich, sondern wird einerseits befördert durch die Schwierigkeit, welche die markirte Aussprache der auslautenden Media darbietet, andrerseits wird sie gerechtfertigt durch die ältere Schreibweise, indem erst im 14. Jahrhundert die Media im Auslaute an die Stelle der Tenuis zu treten beginnt.«

Man sieht es: wenn man vor lauter Dornen nicht mehr durch das Gestrüppe der Broschüre durchkommt, so zeigt uns immer Dr. Brücke wieder den Weg!

Wie sollen wir aber bestimmte Regeln vorräthig haben, Herr College, wenn eine Autorität wie Brücke

sich nicht für die eine oder andere Art der Aussprache entscheidet, sondern es unserer Wahl überlässt, bald Talk, bald Talch, Zwerk oder Zwerch auszusprechen? Der Sprachforscher weiss, dass z. B. die niederdeutsche Mundart mehr zu den weicheren Consonanten neigt, die oberdeutsche zu den harten. Das genügt.

Das eben von Brücke erwähnte auslautende *ch* und seine Varianten, bilden auch als Ersatzconsonanten für unser *g*, eine interessante Gruppe. Dieser Consonant gehört bekanntlich zu den Reibungsgeräuschen der dritten, (der *K*-) Reihe. Das *ch* lässt sich wie *g* und *k* mit 1 und 2 numeriren: mit den hohen Vocalen *ae*, *E*, *I*, *oe*, *ü*, ch^1, mit den tiefen Formen, *O* und *U* ch^2. Nur das *A* und die offenen Formen, *ò* und *ù* (die unvollkommenen, vulgo kurzen genannt) scheinen ganz verschieden zu wirken und zeigen eine dritte Ansatzstelle, ganz hinten im Halse. Wir numeriren sie mit ch^3.

Viele nehmen zwar nur zwei *ch*-Formen an: das harte *ch* und das schnarrende *ch* die, wie H. Dorn Bürger nachschreibt, den *Ich*- und *Ach*-Laut bilden, ein Ausdruck der bezeichnend für das *ch* selbst ist, aber nicht zutrifft, wenn der *Ach*-Laut anstatt des *G* ausgesprochen werden soll, um was es sich gerade hier handelt; denn zwischen dem vorderen ch^1, dem *Ich*-Laut, und dem hinteren ch^3, dem *Ach*-Laut, liegt das ch^2, welches Viele in Worten wie Hauch, Schlauch, Rauch, Tuch, Buch, Fluch richtig anwenden. Es ist dieses ch^2 kein Anderes als das niederländische *g*, das »gleitende« unseres Autors. Sie vermeiden dadurch die Rauhigkeit des hinteren ch^3. Die Schweizer hingegen verhärten noch den *Ach*-Laut, indem sie vor *ch* ein *K* aussprechen, was z. B. Raukch statt Rauch ergiebt. Der Nieder-Elsässer, dem die Aussprache solcher Worte zu hart und unbequem wird, schiebt ein *oi* statt des *au* ein,

was folgerichtig ein *ch*[1] ergiebt und »Roich« ausgesprochen wird. Auch selbstständig tritt dieser gutturale, rauhe Consonant im Anlaut auf im schweizerischen Dialekt an Stelle des *K*. Der Schweizer sagt: *Z'* Chille *gò* (zur Kirche gehen), Chriàsi g'wünne (Kirschen sammeln, gewinnen). Die Eigenthümlichkeit dieses Consonanten muss näher erörtert werden. Während bei *ch*[1] und *ch*[2] die Zunge bald nach vorn zu, bald mehr nach hinten den Gaumen berührt, bleibt sie bei (*ch*[3]), nach den Vocalen *a*, *ò* und *ù* nämlich, ziemlich flach liegen. Nur der Zungenrücken wölbt sich ein wenig, und das Zäpfchen, die Uvula, dem er so zu sagen entgegenkommt, legt sich, an der leicht gewölbten Stelle. auf die Zunge. Sie vibrirt am Velum palatinum hinan, nämlich aufwärts, so lange man die nöthige Luft ausstösst; so entsteht das besagte *ch*[3]. Verengt man in dieser Stellung die Stimmritze genügend um die Stimmbänder tönen zu lassen, so entsteht das gutturale, schnarrende *r*. Das Zäpfchen berührt aber das Gaumensegel nicht mehr und vibrirt allein auf dem Zungenrücken.

Selbst auf die rauhen, schnarrenden Consonanten erstreckt sich das Gesetz der Wechselwirkungen zwischen Sprechwerkzeugen (Mundcanal) und Kehlkopf (Stimmritze), welches wir zu Anfang der Abhandlung erklärten. Ich wiederhole: vollkommener Verschluss im Mundcanal ergiebt Unthätigkeit in den Stimmbändern; Thätigkeit der Stimmritze bedingt unvollkommenen Verschluss im Mundcanal. So lange das Zäpfchen am Gaumensegel hinan vibrirt, entsteht nur das Geräusch *ch*[3], sowie die Thätigkeit der Uvula abnimmt, entsteht das gutturale *r*: die Stimmbänder berühren sich genügend um regelmässige Schwingungen zu erzeugen. Jeder harte Consonant nimmt, wie wir sehen, auch eine weiche oder eine tönende Form an. Dieses gutturale, rasselnde, schnarrende, mit Recht

verpönte *r* ist daher die tönende, correspondirende Form des *ch*[3] und sie haben in der That eine grosse Aehnlichkeit mit einander, denn »klar «mit dem gutturalen *r* gesprochen klingt fast wie Klag' mit Dorn's unrichtig angebrachtem *Ach*-Laut. Die correspondirenden tönenden Formen zu *ch*[1], *ch*[2] und *ch*[3] sind demnach das Jot (*I* consona), das niederländische *G*, welches ebenfalls tönend gebildet werden kann und das rasselnde, gutturale Zungenwurzel-*r*.

Das weichere *ch*[2] wenden, wie gesagt, Viele im Auslaut, statt des *g*, an und sie sprechen: er log, er bog, der Flug, (alle mit *ch*[2]); auch noch in der Zusammensetzung mit *T*: es wogt, er lugt, der Vogt. Also: man spricht nicht Fug, log, Flug mit *ch*[3], mit dem *Ach*-Laut aus, wie H. Dorn angiebt, was zu Lŏch und Flŭch Veranlassung gäbe, sondern mit *ch*[2] dem Reiblaut, der das niederländische *g* oder das »gleitende« unseres Autors bildet. Auch in der Anwendung des »*Ach*-Lautes« sind wir, wie man sich überzeugen kann, auf eine Ungenauigkeit gestossen! Das »gleitende *g*« des Herrn H. Dorn ist in der That kein anderes als das *ch*[2], wie es auch E. Brücke classificirt, der Ersatz-Consonant für *g* im Auslaut wenn man die harte Form *k* oder *c*, (Mittelhochdeutsch) verwirft. Der *Ach*-Laut kann aber, mit seinem schnarrenden, rauhen Kehllaut unmöglich hier als Stellvertreter des *g* betrachtet werden. Im Auslaut wird sich also *ch*[2] empfehlen: Flug, Aug, log, Trug, weil hier, nach Belieben, wie wir wissen *k*[2] oder *ch*[2] unfehlbar, an die Stelle der Media treten. Schauspieler und Sänger, Redner und Lehrer werden sich wohl für die feste, bestimmte Aussprache mit dem unvermeidlichen *k* entscheiden. Zu einem lauten Ton gehören fest abgegränzte Sylben mit deutlichen Consonanten. Wir haben aber die Wahl! Beide Schlusslaute

sind daher correct, das *k* aber wegen des bestimmten, begränzten Abschlusses, namentlich im Singen, vorzuziehen. Hier ist zu bemerken dass man die harten Consonanten *K*, *T*, *P*, so dünn gestalten kann, dass sie im Auslaut, für ungeübte Ohren wie *g*, *d*, *b* tönen. Man könnte sie mit harten Metallen vergleichen, die, vermöge ihrer Härte, am feinsten sich spinnen lassen.

Im Inlaut aber, wenn *g* zwischen zwei Vocalen zu stehen kommt, hat es keinen Sinn dasselbe verdrängen zu wollen; alle Bedingungen zur Bildung einer Media sind erfüllt und wir wenden, durch den Vocal geleitet, instinctiv bald g^1 bald g^2 an.

Kein Mensch empfindet daher im Declamiren oder im Singen die Nothwendigkeit, im Inlaut die Media durch einen anderen Laut zu ersetzen, so dass wir »Kragen, Magen, Sage« mit dem »gleitenden *g*« geradezu für eine Nachlässigkeit erklären, die wir wohl im Gespräch entschuldigen, aber von der Bühne, von der Kanzel herab als einen argen Verstoss gegen die deutsche Aussprache bezeichnen müssen; ja ich nehme keinen Anstand zu behaupten, dass man den Laut, wenn er von volltönenden Vocalen umgeben ist, z. B. im Singen, im lauten Reden, nicht einmal verstehen würde. Ein Hauptfehler der Untersuchungsmethode des grossen Gesetzgebers und Reformators scheint mir der zu sein, dass er seine Broschüre im Conversationston, auch im Flüsterton concipirt und geschrieben hat, den *G*-Laut »con sordini« ausprobirt hat. Er wäre sonst auf andere Schlüsse gekommen. Drehen wir z. B. Brücke's Beispiele von »Talg und Zwerg« um, d. h. untersuchen wir *g* vor *l* und *r*, (vor den beiden Liquidis), so werden wir bald finden, dass in dieser Weise zusammengesetzt, agglomerirt und kräftig ausgesprochen, *g* von seiner Weichheit, von dem Charakter der Media

nichts einbüsst. In Worten wie »Königreich und königlich, ewiglich«, gleitet so zu sagen das *g* in *r* und *l* über, das auslautende stumme *e* der Media amalgamirt sich mit den Schwingungen des tönenden *r* und *l*, weil ein Halblaut hier quasi als Vocal wirkt. Es ist also kein Grund vorhanden in solchen Worten *k* oder *ch* als Ersatz für *g* einzuschieben: »könichlich oder Könichreich« klingt wiederum wie eine Nachlässigkeit. Die Media bleibe daher in solchen Zusammensetzungen in ihrer weichen Gestalt bestehen! Nach einem Citat über die Media *b* von Kempelen, schreibt mein Mentor durch das Labyrinth der *G*-Broschüre: »Ebenso können wir ein *b* hervorbringen, wenn wir bei tönender Stimmritze und gesperrten Choanen (innere Nasenlöcher) die Lippen schliessen, und thun dies z. B., wenn wir das Wort abmühen sprechen, ohne dabei, wie es gewöhnlich geschieht, das *b* in ein *p* zu verwandeln. Wir können also demnach sagen, das Zeichen *b* bedeute geschlossene Lippen und gesperrten Mundcanal bei zum Tönen verengter Stimmritze, und der Laut wird, wenn ich mich so ausdrücken darf, eruptiv (explosiv) und prohibitiv gebildet, je nachdem es die Natur der Nachbarlaute mit sich bringt.« Der Vergleich passt ganz genau! Der tönende Consonant *m* macht es möglich, das auslautende stumme *e*, welches jeder Media folgt, einfliessen zu lassen, ohne dass die Quantität gestört werde, ohne dass eine Sylbe mehr entstehe wie etwa beim Worte »*Abt*«, wenn man sich die Qual anthun wollte das *b* als Media auszusprechen, wo unfehlbar »Abet« statt Abt, mit dem unvermeidlichen harten *p* erfolgen würde.

Nun versuche man aber dieselben Worte »abmühen, königlich, Königreich« in der Flüstersprache auszusprechen. Man wird finden, dass das *b* und *g* von einem *k* und *p* nicht zu unterscheiden sind. Das Anlauten des *g* und *b*

durch den Blählaut, das Tönende der Consonanten *l* und *m* verschwindet und es bleiben, so zu sagen, nur die Knochen der Sprache. »Stilles Lesen, sagt W. Scherer (»zur Geschichte der deutschen Sprache«) verhält sich zum lauten Lesen wie der Schatten zum Körper.« Die Flüsterstimme verhält sich zum Declamiren und zum Gesang wie etwa das Gerippe zum ganzen Körper, wie der Consonant allein zur Sprache. Bei seinen Untersuchungen unterliess Herr Dorn, die benachbarten Vocale laut erklingen zu lassen, sonst hätte er hören müssen, dass Worte wie Tage, Lage, Sage sich mit dem weichen, aulautenden *g* weit richtiger sprechen und singen lassen als mit dem gleitenden niederländischen oder westphälischen *g*. Wenn man für Redner, Schauspieler und Sänger schreibt, darf man die Grösse des Raumes, in welchem vorgetragen wird, nicht unterschätzen.

Das Studium einer so complicirten Frage muss, wie man sieht, nicht nur im Flüsterton, sondern auch im lauten Declamationston, auch singend untersucht werden, vor Allem aber wissenschaftlich, im Hinblick auf die gesammte Sprache, nicht auf die Sprechweise einzelner Städte. Die Wissenschaft erklärt aber, dass im Auslaute die Media in eine Tenuis, d. h. ein weicher in einen harten Consonant verwandelt wird, weil, wie schon erklärt, nicht der anlautende Blählaut allein, sondern auch das auslautende stumme *e*, eine tönende Explosion nämlich, unbedingt zur Bildung von *g*, *d*, *b* nothwendig ist, sie erklärt auch wie zwischen zwei Vocalen ein *g* weich und deutlich ausgesprochen werden kann, dass auch in Worten, wie Beerdigung, entgegen das *g* nichts von seinem Charakter einbüsst. Mit *n*, mit *l*, mit *r* gepaart spricht sich das *g* deutlich aus. Ich weiss aber wohl, dass man aus Bequemlichkeit oft genug entge*ch*en, Beerdi*ch*ung ausspricht, in der sächsischen

und bayrischen Mundart wird man solche Worte schwerlich je anders aussprechen hören. Eine Mundart ist aber nicht mustergültig für die Aussprache auf der Bühne und im Concertsaal.

Wer würde, nach obiger Erklärung, noch den Muth haben, sich über einen Collegen lustig zu machen, der es nicht wagt, über die Aussprache des *g* in »heilig« zu entscheiden? Das bringt nur unser Gesetzgeber fertig; er hat ja für alle Fälle eine Regel vorräthig! (S. 17.*) Wir sind bescheidener. Wir sagen also, zufolge der gegebenen wissenschaftlich begründeten Darlegung: Ewig lautet unfehlbar hart aus (also mit *k* oder mit *ch*[1]), wenn das Wort allein steht; zusammengesetzt aber mit *r* und *l*, oder vor einem Vocale, lautet es weich aus: ewig unser, ewiglich, Königreich; mit harten Consonanten agglomerirt wiederum hart, aber als Reibungsgeräusch *ch*: Königthum, Ewigkeit mit *ch*[1]. Hier kommen wir natürlich auf den Ausgang der Broschüre zurück, welche erklärt, dass »den Wohlklang entscheiden zu lassen« zur gefährlichsten Klippe wird. Ich muss in diesem Fall, in der Agglomeration nämlich, widersprechend behaupten, dass meistens der gute Geschmack, wie auch der Usus entscheiden werden. Viele Schauspieler und Philologen machen für das *g* mit vorherstehendem *i* eine Ausnahme und sprechen stets das kurze *ig* wie *ich* aus. **Die Zunge erreicht in der That, bei dem unvollkommenen, offenen oder kurzen Vocal, leichter das *ch*[1] als das *G*** welches, wie wir wissen, hier als *K* lautet. Sie sprechen auch ewi*ch*li*ch*, köni*ch*li*ch*, Köni*ch*rei*ch*.

Mir ist aber das wiederholte *ch* in »ewichlich« geradezu unausstehlich und ich spreche und singe ewig-

---

*) Siehe H. Dorn: der Buchstabe *G*.

lich, königlich, Königreich. Wer will mir's wehren? Haben wir nicht früher gesehen, dass wir die Wahl haben? Sagt nicht Dr. Brücke treffend von der Media *b*, dass sie so oder so laute, »je nachdem es die Natur der Nachbarlaute mit sich bringt«? Das gilt auch für unseren Titelbuchstaben *G*. Dieselben oben erwähnten Schauspieler und Philologen sprechen aber Sieg hart auslautend aus, nicht mehr mit *ch*, sondern mit *k*, weil das *ie* lang ist: Siek. Sollen wir etwa, um consequent zu sein, siekreich aussprechen, oder mit Herrn Dorn siechreich? Siegreich, mit der Media *g*, ist das einzig Richtige. **Alle Bedingungungen für die correcte Aussprache des weichen *g* sind hier erfüllt.**

Wenn man für das kurze *ig* eine Ausnahmeregel machen will, müsste man für alle kurzen, offenen Vocale, die eine hohe Zungenlage erfordern, dieselbe durchführen. In der Agglomeration namentlich müsste man das Gesetz, welches die »unvollkommenen«, offenen, oder kurzen Vocale regiert, berücksichtigen, und: er billigt, er willigt ein, wie verbürgt, erwürgt, mit *ch*[1], wogegen bewegt, erregt, liegt, lügt, mögt mit der Tenuis *k*[1] aussprechen und singen, weil der lange, geschlossene Vocal die Zunge dem Verschlusslaut näher bringt und dadurch eine weichere Form (das *ch*) unnütz erscheinen lässt. Umgekehrt verhält es sich mit den tiefen Vocalen. Das offene, kurze *ò* in fòlgt und bòrgt, liegt, auch der Liquidae, der tönenden Consonanten *l* und *r* wegen, dem Verschlusslaut *k* näher als das geschlossene, lange *o* in wōgt und bōgt, weil hier die Zunge am tiefsten liegt; die gedehnte Form des Vocals giebt aber den Ausschlag, sie lässt der Zunge Zeit den Verschlusslaut zu erreichen.

Wer es je unternehmen wollte, ein Gesetz über

diese schwierige Frage zu machen, vergesse nie den Einfluss der Vocale auf *g* und *k**), die sich gewiss, wie *ch*, mit 1, 2, 3 numeriren lassen. Ferner ist der Einfluss des *l* und *r* zu berücksichtigen. Drittens vergleiche man Worte wie: Furche, Buche und Bucht, ich, auch, ach**)! Man wird mich hoffentlich umsoweniger der Willkür oder einer Art Bequemlichkeit zeihen, als ich *g* im Anlaut, im Inlaut zwischen Vocalen und im Auslaut, ohne directe Agglomeration, stets hart gesungen habe und es mir heute noch, trotz der vielen Meinungsverschiedenheiten und guten Rathschläge des Herrn Dorn nicht gelingen will: »Dein ist mein Herz und soll es ewi*ch* bleiben« in Schubert's Ungeduld zu singen. In der Verdoppelung »ein jeder Athemzug gäb's laut ihr kund« ist das *gg* wie das *dd* in »addio« oder das *bb* in »abbate« wohl selbstverständlich. Ob nun in ewig, in ewig jung, ewig bleiben, in ewig treu, ewig sein, ewig dein, der Auslaut einmal hart, einmal weich sein soll, richtet sich im Conversationston nach dem Nachbar-Consonant. Für den Sänger sind deutliche, scharf abgegränzte Silben ein solches Bedürfniss, dass ich die Hoffnung hegen darf, meine Herren Collegen werden mir zustimmen, (ich nenne hier die Herren v. Milde in Weimar, Vogel, Kindermann und Schlosser in München, Stägemann, Georg Hentschel, Hauser in Karlsruhe) wenn ich zu singen lehre: »es ist genug« mit dem unvermeidlichen harten Auslaut oder »Heilig, heilig, heilig ist Gott, der Herr.« Zwei von diesen werden unfehlbar mit dem dünnen, feinen *k* auslauten, das dritte aber wieder den weichen Auslaut der

*) Siehe diese Broschüre (S. 17).

**) mit ch[1], ch[2], ch[3], im In- und Auslaut.

Media bekommen, weil auf heilig ein Vocal folgt. »Wegweiser« z. B. ergiebt durch das folgende tönende *w* ein weiches *g*; »weg von hier« hingegen ein dünnes, sehr kurzes k^1 oder ein ch^1, nach Belieben; »weg, weg mit dem« hat wiederum ein weiches *g* im Auslaut wegen des *w* und *m*. »Selig, selig, selig Paar« wird wie in »heilig« hart ausfallen, wenn man nicht das *s*, im Anlaut wie allgemein im Norden,vor dem Vokal, als tönenden Consonanten behandelt. »Da tritt der Zwerg zur Königin« bringt vor dem scharfen Doppelconsonanten *ts* im Worte »zur« ein hartes *g*, wie die Sachsen zu sagen pflegen, d. h. *K* mit sich. Auch: »die Träume bös und arg« lauten nicht anders. In den folgenden Zeilen aber, wo *g* vor *w* und dem tönenden *s* steht, wird es weich ausfallen:

»Wisst ihr, warum der Sarg wohl
So gross und schwer mag sein?«

Man singe doch »in diesen heil'gen Hallen« mit ch^2 oder *Jot*, wie Mancher sich bemüht, wenn er der »Verfeinerung der Sprache« huldigt, und sehe, was aus den zwei Sechszehnteln *a*, *fis* wird. Jede Deutlichkeit ist dahin. Auch die Abkürzung Ew'ger bietet eine ähnliche Zusammenstellung, weil *g* auf tönende Consonanten folgt. In beiden Fällen wird nach *w* und *l*, das *g*, die Media, der Deutlichkeit wegen angebracht sein. Verwirft man es, so wird ein Jot entstehen. So kann in der That in der Agglomeration mit tönenden Consonanten, *g* bald durch *Jot* ersetzt werden, im Inlaute aber, wie Heinrich Dorn es »befiehlt«, niemals. Sobald *g* aber mit einem harten Consonanten agglomerirt wird, gewinnt die Silbe an Festigkeit und ist dann ch^2 angebracht. »Güt'ger Gott« wird wohl Jeder so sprechen und singen, weil *ch* in der Zusammensetzung mit dem *t* mehr Deutlichkeit giebt und überhaupt ein weiches *g* oder *Jot* nach der Tenuis un-

möglich wird. Wir haben die Wahl wiederum zwischen *ch*[2] und *k*[2]. Güt'ker, Gott scheint mir eine unnütze Anstrengung.

Es geht in der Agglomeration mit andern Consonanten, wie vorhin schon angedeutet, geradeso:

Keine Schauspielerin spricht: »er liebt mich, liebt mich nicht«, sondern das *b* wird vor der Tenuis zu einem *p*. Abziehen, abfallen, Abklatsch haben *pz*, *pf*, *pk*. Es ist auch unmöglich *b* und *d* im Auslaute weich auszusprechen, ohne das stumme *e* hinzuzufügen. Zieh ab! klingt wie zieh ap; im Worte abbitten aber gestattet das *i* nach *bb* ein weiches *b*; das erste wird meistens hart ausfallen. Auch dem tönenden *s* (französischen: *z*) geht es nicht anders, wenn es agglomerirt wird. Im Wort Nase tönend, wird es hart in Nashorn, in boshaft ebenfalls; wieder tönend in böse. In Rose ist es tönend und bleibt es auch in Röslein, weil die Liquida auf *s* folgt. So ändert sich der Charakter der Medien je nach ihrer Umgebung. Man sehe sich z. B. das Wort Magd an. Das *g* in Magd ist einem anderen weichen Consonanten zugesellt; beide werden mit einem unvollkommenen Verschluss im Mundcanal gebildet, sie haben aber beide den Naturlaut (das *e*) im Gefolge und müssten naturgemäss Magede ausgesprochen werden. Sollen wir zur mittelhochdeutschen Form zurückkehren? *G* wird also durch die Nähe des *d* gezwungen seinen Charakter aufzugeben und wird hart; *d* kann aber unmöglich neben *k* weich bleiben, wenn nicht wieder ein stummes *e* dazwischen geschoben wird. Beide weichen Consonanten verschwinden daher in der Aussprache. Wie man es auch anfange, die agglomerirte Media *g* wird hart und die Media *d*, ob *g* in *ch* oder *k* verhärtet werde, fällt unfehlbar hart aus. Man schreibt Magd und spricht, je nach der Mundart, Ma*k*[2]t oder Ma*ch*[3]t, mit gedehntem Vocal, aus.

Sollen wir uns noch mit der siebenten Regel auf-

halten, wo *g* im Inlaut wie *Jot* ausgesprochen werden soll? Nein, verehrter Leser, denn die letzte, siebente Regel ist erst recht ein berliner Kind, obgleich Herr H. Dorn sie natürlich alle, wie er versichert, »der Umgangssprache gebildeter Männer abgelauscht zu haben glaubt.« Der von Ihnen angeführte Satz S. 13, Herr Capellmeister, »im Regen bestiegen die Krieger den Hügel« ist nur richtig mit dem weichen *g*[1]. Da ist keine besondere Feinheit, keine Ziererei zu rügen, wie Sie meinen, wenn man *g* wie *g* ausspricht. Im Gegentheil: »Kriejer bestiejen im Rejen den Hüjel« ist eine nachlässige Art zu sprechen, die man unmöglich als Regel aufstellen kann. Im Conversationston, im Dialekt mag es Jeder halten wie es in seiner Heimath Gebrauch ist. Von der Bühne herab gesprochen, oder gar gesungen, klingt Obiges geradezu wie — Ziererei. So werden wir auch nach wie vor trotz Ihrer sieben Regeln: Tages, Vogel, erlogen, Jugend, Auge, wie die Zusammensetzung mit dem Vocal es erheischt, mit *g* aussprechen. Auch »Tag, Weg, König, log, genug, werden wir mit *g*, resp. dem dünnen *k* singen. Wir haben die Deutlichkeit für uns, fest abgegränzte Silben, und unsere Aussprache wird, wie wir gesehen haben, durch die ältere Schreibweise gerechtfertigt. Wir haben die Wahl, und wählen als Sänger den harten Auslaut. Wenn aber Herr Erdmann Jung (Fliegende Blätter des schlesischen Vereins zur Hebung der evangelischen Kirchenmusik, 1878 pag. 3) für die Media *g* am Ende desselben Wortes bald eine weiche, bald eine harte Form als Ausdrucksmittel wünscht, so kann ich solche Anleitungen und Vorschläge nur als Spielerei bezeichnen. Er schreibt: »Es ist wohl zu unterscheiden, ob die Sängerin in der sogenannten Taubenarie von Mendelssohn zu singen hat: »Weit hinweg vor dem Feinde zu fliehen«, oder ob sie im höchsten

Affect einem Nichtswürdigen die Worte entgegenschleudert: »Hinweg du Scheusal!« Im letzten Fall würde ich sie anleiten, die articulatorische Schärfe des *g* bis zum *ck* zu steigern.« Ich denke, es kann dem Zuhörer vorerst nur erwünscht sein, die gesungenen Worte deutlich zu verstehen. Die verschiedenen Empfindungen dürfen, im Vortrag, unter keiner Bedingung die Aussprache beeinträchtigen. Der Ausdruck, den der Satz haben soll, ist anderswo zu suchen; er liegt im Ton der Stimme, in der scharfen Articulation, in der Heftigkeit mit der die Worte declamirt werden.

Ein hübsches Seitenstück zu dieser willkürlichen Behandlung des Buchstabens *g* bietet die Broschüre des Herrn Heinrich Dorn. Wohin gerathen wir mit solchen Principien? Ich citire wörtlich:

»Wenn der burschikose Bürger in »Johann von Paris« von dem leeren Magen der Prinzessin spricht, und wenn der Herr Gross-Seneschall dann entsetzt ausruft: »eine Prinzessin! und einen Maghen!« so ist das ganz in der Ordnung. Nichts ist für die Bornirtheit jenes von Etikette überfliessenden Hofschranzen bezeichnender als ein *gh* im Maghen. Aber vernünftige, gebildete Menschen sprechen nicht in dieser Weise, ebensowenig wie sie ein Haghelwetter, Voghelnest, einen Tughendhelden kennen.« Man kann eine ernste Frage nicht frivoler behandeln. Also im ersten Fall, bei Erdmann Jung, erhöht das *ck* die Entrüstung; im zweiten ist unsere Media *g* bezeichnend für die Bornirtheit des Gross-Seneschall! Das haben unsere Herren der Wissenschaft sich gewiss nicht träumen lassen! Sie aber, Hochgelehrter, sind im Irrthum, wenn Sie glauben, dass vernünftige, gebildete Menschen nicht in dieser Weise sprechen. Weil man in Berlin im gemüthlichen Conversationston Magen

Hagelwetter, Vogelnest mit einem »gleitenden *g*« ausspricht, sollen die Menschen, die zwischen zwei Vocalen in »Magen, Vogel, Hagel« das weiche *g* die Media, unverfälscht aussprechen, unvernünftige, ungebildete Menschen sein? Ich hoffe nicht, gestrenger Kritiker, dass deutsche Sprachforscher, Redner, Sänger und Schauspieler sich auf Ihre Seite werfen, sonst würde unsere kräftige deutsche Sprache sich bald in ein berliner Idiom verwandeln, welches, wenn auch noch so gemüthlich, uns doch auf jefährliche Weje leiten würde. Es wäre schade, wenn wir, Ihrem Beispiel folgend, durch das »gleitende *g*« allmählig nach England hinüberglitten und nicht mehr »Tag«, sondern »day«, nicht »fliegen«, sondern »to fly«, nicht »Regen«, sondern »rain« (etwa Réjn), nicht »Pflug«, sondern »plough«, nicht »Weg und Honig«, sondern »way und honey«, aussprechen müssten. Das verhüte der kräftige deutsche Stamm und die deutsche Wissenschaft!

Um der Verweichlichung der Sprache zu entgehen wäre es sehr zu wünschen dass Sänger, Hoch- und Niederdeutsche, das *G* zwischen zwei Vocalen ein für alle mal wie eine Media im Anlaute aussprächen: in Magen wie in Gabe, in Lage wie in Galle, in Auge wie in Gauner. Die Zunge richtet sich, wie wir wissen, nach dem Vocal, und *g* und *k* halten besser das Gegengewicht aus gegen den Stimmton als das *ch*, das *Jot* oder Ihr »gleitendes *g*.« Das scheinen mir triftige Gründe. Dadurch vermeiden wir auch neue Zischlaute in die Sprache zu bringen, was für den Gesang gewiss nur vortheilhaft sein kann. Lieber einige harte Consonanten, einige Knochen mehr, als Ihr schlotteriges, knorpeliges Gezücht. Wir haben Zischlaute in der deutschen Sprache genug. Ich will hier nur an den bekannten Satz der Agathe im Freischütz erinnern: »Täuscht das Licht des Monds mich nicht — — —«.

Was bleibt nun in summa summarum von den sieben Regeln?

Regel I, V, VII bringen uns die Media im Anlaut, verdoppelt und im Inlaut zur Betrachtung. Wir haben gesehen, dass kein Grund vorhanden ist den weichen Consonanten durch ein gleitendes *G* oder durch ein Jot zu ersetzen; Nachlässigkeiten im Sprachgebrauch sind hier nicht massgebend. Eine Regel ist daher genügend. Regel II und III betreffen das *ng*, welches richtig bei H. Dorn rein im Auslaut bleibt. Regel II Paragraph 3 sagt aber, dass der Genitiv von Gesang so laute wie der Nominativ. Der harte Sybillant, das scharfe *s* macht es unmöglich. Das dünne *k*, wie wir gesehen haben, ersetzt keineswegs das *g*; es schleicht sich aber zwischen *ng* und *s*, z. B.: des Gesang(k)s; folglich auch läng(k)s, ring(k)s, Pfing(k)sten u. s. w.

Zwischen zwei Vocalen bleibt *ng* der bekannte tönende guttural-nasale Laut: Enge, Menge, Klänge, Gesänge. Regel IV und VI fallen in eine und dieselbe zusammen. Das *G* im Auslaut lautet bald *k*, bald *ch*. Bis in das 14. Jahrhundert hinein wurde es mit *k*, respective *c* geschrieben: Tac, Burc, Siec, u. s. w. Wer lieber mit dem Reiblaut *ch* schliesst, dem steht es frei. Also drei Regeln statt sieben.

Eine besondere Regel hätten wir für die Agglomeration, für das Collidiren des *g* mit anderen Consonanten gewünscht. Der Autor ist uns dieselbe schuldig geblieben. Er verwirft das Gesetz des Wohllautes. Ich kann es nur bedauern. Es wiegt, es wogt, er legt, er bewegt, er trägt, er lügt, er betrügt, er lugt, er ragt, er klagt, spricht man mit *ch* oder *k* nach Belieben; man spricht und singt aber fast ausschliesslich: er tilgt, er willigt,

bürgt, erwürgt, mit dem *ch*[1] als Ersatz für *g*. Der gute Geschmack wird indessen entscheiden müssen, ob man, je nach der Beschaffenheit der Nachbarlaute, nicht eine Ausnahme in Stellen wie die folgende machen sollte: »Sie neigt sich und wiegt sich und reicht ihm den Strauss«. Das dünne *k* wird in den Worten »wiegt« und »neigt,« hier als Ersatz für *g* angebracht sein, da »sich« und »reicht« schon einen zischenden Consonanten enthalten.

Ich glaube unsere Media im Inlaut wie im Auslaut gegen die decimirenden Angriffe des Herrn Dorn geschützt zu haben und bitte meine Schüler und Schülerinnen den ausdrucksvollen Consonanten zu ehren. Ich bin zwar weit entfernt, mit R. Wagner zu behaupten, dass: »wer *g* nicht von *ch* zu unterscheiden vermag, ein undeutscher Barbar sei,« noch weniger möchte ich unterschreiben, dass: »in diesem Unterschiede der Reichthum der deutschen Sprache liegt;« (Erdmann Jung, wie oben) aber ich wünsche, dass die schöne, reiche deutsche Sprache eine kräftige bleibe, und die Aussprache derselben, womöglich, eine correcte werde. Warum sollte sie es nicht? Warum ist z. B. die Aussprache der Medien den Meisten so schwer? Ist es Nachlässigkeit, ist die schwerfällige deutsche Zunge daran Schuld? Theilweise, ja. Wie oft höre ich auch im Anlaut: »Mein Kott, wie klücklich pin ich!« oder im Inlaut: er pekleitet schlecht, statt begleitet schlecht; »Verknüchen« statt Vergnügen. Ich glaube aber, dass der Grund hauptsächlich in dem Mangel an lauten Leseübungen, an richtiger Lehre in der Schule zu suchen ist. Viele Lehrer hören selbst solche Fehler nicht, weil sie die Gattungen der Sprachelemente nicht genügend analysirt, das Ohr dafür nicht geübt haben. Die einen huldigen der sächsischen oder der niederdeutschen Mundart, die andern der oberdeutschen; dabei

kommt aber eine correcte Aussprache nicht zu Stande. Man lehre doch in der Schule, von den untersten Classen an, das Alphabet nach der Lautirmethode! Spielend werden die Kinder harte, weiche und tönende Consonanten (*tenues*, *mediae*, *liquidae*) unterscheiden lernen, wenn man ihnen die Laute richtig vormacht. Die Erfahrung hat mir deutlich gezeigt, dass die Schwierigkeit bei *g*, *d*, *b* hauptsächlich in der momentan tönenden Vorbereitung, in dem Blählaut, liegt, und den kann man, gerade durch die Lautirmethode, ohne Hülfe des Vocals *e*, am schnellsten erlernen. Man lasse sich aber Zeit dazu und übe den Blählaut allein, ohne die Explosion des Consonanten folgen zu lassen, indem die Zunge bald für *b*, bald für *d* oder *g* gestellt bleibt und wie Brücke sich ausdrückt: »die Luft durch die zum Tönen verengte Stimmritze in den Blindsack, den die Mundhöhle bildet, hineintreibt.« Für Sänger ist diese Erklärung besonders wichtig. Sie zeigt, dass die drei weichen Consonanten den Uebergang von der Tenuis zur Liquida d. h. von den harten, tonlosen Geräuschen zu den tönenden Consonanten bilden und die Worte »verengte Stimmritze« erklären, wie der Ton überhaupt entsteht. *G*, *b*, *d* bilden somit den Ursprung der Sprech- und Singstimme und gebieten dem Sänger, wie auch dem Redner, einen weichen Ansatz, einen unvollkommenen Verschluss im Mundcanal zu bilden; die harten Consonanten *K*, *T*, *P*, *h*, *f*, *ss*, *sch*, *ch* und hartes *th* sind nur Geräusche. Man könnte die Mediae, die weichen, die Anstimmenden nennen. Wir zählen in der ganzen Nomenclatur unseres Sängeralphabets elf tonlose Ansätze, denn den Reiblaut *ch* der dritten Reihe kennen wir in drei verschiedenen Formen. Weiche, anstimmende giebt es bekanntlich nur drei, tönende Resonantes haben wir drei-

zehn zu verzeichnen. Sieben und zwanzig im Ganzen. Sie werden auf einer Tabelle als Anhang gedruckt.

Wollte doch die Schule für solche elementare Tonbildung sorgen! Die Gesanglehrer würden später nur geringe Mühe mit dem Ansatz finden. Diese Schwierigkeiten sind schliesslich nur technischer Art und müssten bald durch Uebung des Gehörs und der Sprechwerkzeuge überwunden werden. Nachdem man beispielsweise die drei Mediae *g*, *d*, *b* sprachlich geübt hat, singe man sie etwa in der Form des G-Moll Accordes: *gé*, *bé*, *dé*. Auch in den erweiterten Formen und Umkehrungen übe man sie mehrere Male am Tage. Die kurze, tönende Vorbereitung, mit einem Wort der Blählaut, wird sich bald einfinden, wenn der Verschluss im Mundcanal unvollkommen bleibt und lose genug geübt wird. Man lehre doch die fränkische Jugend, dass es nicht heisse: »Klück auf! und kute Morche«, sondern »Glück auf! und guten Morgen«, mit *g* und dem Schluss *n*. Man lehre die Bayern, Pfälzer, Sachsen, dass man Tonart, nicht »Donart«, Donau nicht »Tonau« spricht, Kunst nicht »Gunst«, »sol und fa« nicht zol (franz. *z* in zéro) und wa. Man lehre in Oesterreich und Böhmen den Unterschied zwischen offenen und geschlossenen Vocalen und singe nicht: »Gegriesst sei uns, du kiener Sänger, der òch so lòng in uns'rer Miethe fehlt;« auch nicht: »Ich liebe dich mit en(e)dlosen(e) Schmerzen(e), mit rasen(e)-dem(e) Ver(e)langen(e).« (Das *ch* natürlich so rasselnd, so guttural wie möglich!) Der Deutsche hält ja mit Recht mehr auf den Inhalt als auf die Form; wäre aber der Inhalt nicht oft weit geniessbarer und wirksamer, wenn die Form eine klare, eine schöne wäre? Sollen wir uns immer wieder, wegen gewisser Sprechfehler, auf den Inhalt des ausgesprochenen oder gesungenen Satzes, be-

sinnen, und so des unmittelbaren Genusses im Theater verlustig werden? Ist es dem Publikum wirklich einerlei wie man unsere herrliche Sprache behandelt?

Darf ein Regisseur, ein Capellmeister nicht verlangen, dass die Theatermitglieder correct aussprechen und singen?

Doch nun zum Schluss. Um ein guter Redner, Schauspieler, Lehrer, dramatischer oder lyrischer Sänger zu werden, muss man nicht nur das nöthige Talent, das Zeug dazu haben, wie man zu sagen pflegt, Geist und ein schönes Organ, und die nöthige allgemeine Bildung: man muss die Geduld haben vor allem die Elemente, aus welchen unsere Sprache besteht, zu lernen und sie genau zu analysiren.

Bevor man Gedichte vorliest und declamirt, Lieder singt und vorträgt, lerne man harte, weiche und tönende Consonanten, Zisch- und Reiblaute unterscheiden, und correct lesen. So nüchtern das auch klingen mag, es ist doch der kürzeste Weg zu einer correcten und schönen Aussprache. Bevor man die Scala singen lernt, muss man die Vocalscalen: bald offene, bald geschlossene, die fünfzehn Formen (siehe die Tabelle) lernen und mustergültig vorsprechen und singen können.

»Die Form der Schwingungen bedingt die Tonfarbe« sagt das dritte akustische Gesetz und die Färbung ist für die Schönheit des Tones Grundbedingung! In der correcten Bildung der Sprachelemente liegt auch die Bürgschaft für eine freie, reine Tonbildung, denn Consonanten und Vocale bilden die eigentliche Grundlage für die Lehre des Ansatzes, der bald consonantisch, bald vocalisch, bald mittelbar, bald unmittelbar sich erweist. Sie verhalten sich zu einander wie die Knochen zum Fleisch, wie die Zeichnung zur Farbe; ja, die Consonanten bilden das feste Gerippe, an welches die schönsten Formen sich anschmiegen.

Das Sängeralphabet.

Motto:

Quando si parla Italiano si deve aprire la bocca molto.
Und wenn man Deutsch spricht kann man den Mund auch noch recht voll nehmen.
Mais quand on parle le français il faut faire la bouche en coeur.
And when you speak english you must not open the mouth at all.

Ich habe die Consonanten die Knochen der Sprache genannt weil ich, in den drei Stammconsonanten *K*, *T*, *P* namentlich, das Gerüst zu dem herrlichen Aufbau erblicke, den wir die Sprache nennen. Um diese Pfeiler ranken sich die anmuthigsten farbigen Formen: die Vocale.

Ein klares Résumé, von Max Müller, in Oxford, über die Entstehung der Sprachelemente möge hier allzuerst Platz finden. Der Autor citirt seine eigenen Worte aus einer früheren Schrift S. 281 der Essays, Band IV, »aus Nothwehr«. »Betrachten wir die menschliche Stimme als einen zusammenhängenden Luftstrom, der als Hauch die Lungen verlässt und sich durch die Schwingungen der Chordae vocales (Stimmbänder) beim Austritt aus der Luftröhre in einen vocalischen Laut verwandelt, so würde dieser Strom selbst, in seinen Modificationen durch gewisse Stellungen des Mundes, die Vocale darstellen. In den Cosonanten würden wir im Gegentheil eine Anzahl von Hemmungen

zu erkennen haben, die sich einen Augenblick lang dem freien Durchbruch dieses vocalischen Stromes widersetzen.« Man kann nicht deutlicher und einfacher zugleich andeuten, wie die eingeathmete Luft, wenn der Mensch reden oder singen will, in Sprachelemente verwandelt wird, während sie ausströmt. Wie nun die Sprachelemente als Grundlage für eine naturgemässe Stimmbildungsmethode zu betrachten sind, wird die Aufgabe einer Gesangschule sein, deren erster Theil dieses Jahr schon veröffentlicht werden soll. Im Verlauf der Kritik von H. Dorn's sieben Regeln ist aber so oft von Vocalen und Consonanten die Rede gewesen, dass ich, der Deutlichkeit wegen, meinen Schülern eine Tabelle der Sprachelemente geben will. Auch eine Tabelle der italiänischen und französischen Vocale füge ich bei, nicht allein um den Reichthum an Vocalen in unserer eigenen Sprache nachzuweisen, sondern um zu zeigen, wie viel einfacher das Vocalsystem des Italiäners ist. Eine solche Einfachheit kann selbstverständlich der Klangfülle nur förderlich sein. Der Lehrer hat aber zuerst für die Freiheit des Tones zu sorgen, denn die freie Ausströmung des Tones wird oft bei Anfängern durch falsche Bewegungen der Zungenwurzel gehemmt, und muss dieselbe durch die Gymnastik der sieben und zwanzig Consonanten und fünfzehn Vocalgebilde zuerst gefügig gemacht werden. Die Sprachelemente sind, indem sie die Sprachwerkzeuge gelenkig machen, so zu sagen selbst die Bildner unseres Tones.

Die Sprachwissenschaft nennt, wie oben schon erwähnt, drei Stammconsonanten *K*, *T*, *P*, und drei Urvocale: *A*, *I*, *U*. Es sind Typen, aus welchen die andern Sprachelemente gebildet worden sind. Eine gelehrte Abhandlung über dieselben wird man in Dr. Brücke's

«Grundzüge« wie auch bei A. Schleicher (Die Deutsche Sprache) finden. Der Gesanglehrer hat sich hauptsächlich mit dem Einfluss der Sprachelemente auf die Tonbildung zu beschäftigen, und es wird sich daher als praktisch erweisen, Consonanten und Vocale zuerst nach den drei Grundgesetzen der Akustik, nach der Zahl, der Weite oder Grösse, nach der Form der Schwingungen zu studiren, die Eigentöne und Klangfarben der Vocale, die Härte, die Weichheit und Schwingungsfähigkeit der Consonanten selbst genau zu untersuchen, ihre Beziehungen zu einander kennen zu lernen. Wir werden in einer Gesangschule die Consonanten bald als Geräusche, bald als Halblaute, oder als tonlose, auch als momentan tönende, schliesslich als tönende Ansätze studiren müssen; wir werden die Tonhöhe der Vocale im Flüsterton messen und finden, dass z. B. *I*, *Ü*, *U*, die Vocale der fünften Colonne, einen Quartsexten-Accord, nämlich: $U = c^2$ $Ü = a^3$ und $I = f^4$ bilden, dass das mittlere *A* ungefähr a^1 ergiebt. Auch an unserer Mundflöte werden wir die Tonhöhe (Spannkraft und Verengungen) sichtlich studiren können. Wir werden ferner den Einfluss der hohen und tiefen Vocale auf den Consonantenansatz constatiren müssen; z. B: ich (ch^1), auch (ch^2), ach (ch^3); Könige (g^1), Augen (g^2), Tage (g^3); König (k^1), Aug (k^2), Tag (k^3). Das ergiebt für einen Consonanten drei verschiedene Ansatzpunkte. Wir werden auch auf einem Ansatzpunkt, ganz verschiedene Consonanten entstehen sehen; *T*, *d*, *n*, *l*, *r*, u. a. m. alle durch die Berührung der Zungenspitze und des harten Gaumens gebildet: bald harte, bald antönende, bald tönende. Wir werden sehen, dass: wie die drei Vocale, *A*, *I*, *U*, den Ansatz der Consonantbildung beeinflussen, sie auch verschieden auf die Tonbildung, auf die Spannkraft der Stimmbänder im Kehl-

kopf wirken. Diess wird uns zeigen warum die Vocale der fünften Colonne unmöglich, bei Schülern, einen so festen, sicheren Ton ergeben können (namentlich nicht auf den Uebergangsnoten *h*, c^1, d^1, e^1) als die der zweiten oder gar der ersten Colonne. *I*, und *U*, z. B. sind noch zu nah verwandt mit den Consonantansätzen. Ein verschärftes *I* ergiebt bekanntlich schon einen Consonanten: Das deutsche *Jot;* ein gesteigertes *U*, ein englisches *W*; das *Ü* bringt uns in das eigentliche Register der Mundflöte. Wir haben daher stets Wechselwirkungen in Mundcanal und Kehlkopf, wie sie in der Kritik der *G*-Brochüre oft angedeutet wurden, im Auge zu behalten. An diese Bemerkungen über die Klangfarben der Vocale knüpft sich die Frage der Register und ihrer Ausgleichung, bald durch dunkles bald durch helles Klanggepräge, an. Die Ausführung dieser complicirten Fragen gehört aber nicht hierher. Ich hoffe später zu zeigen, dass gerade die Sprachelemente: Consonanten und Vocale, die wir von Kindesbeinen an unbewusst gebrauchen, später auch studiren, ohne jedoch zu wissen wie sie gebildet werden, die wir meist auch richtig bilden ohne nur zu ahnen ob die Zunge z. B. bei den Vocalen der I. Reihe hoch oder tief liegt, dass dieselben sage ich, bei näherer Analyse uns Aufschluss geben werden über die Hauptfragen die sich an eine schöne Tonbildung knüpfen. Wie das möglich ist, kann, selbst auf den ersten Blick, der Schüler verstehen, wenn er nicht vergisst, dass der Träger des Stimmtones, der Vocal, selbst Ton ist (Vocal kommt von vox, die Stimme), und der Consonant der »Deutlichmachende« heisst, wenn er bedenkt, dass die schönsten Gedichte, die erhabensten Gedanken, nur durch die Sprachelemente versinnlicht, und lebendig vorgetragen werden können. Musik, die Schwesterkunst der Poesie, gestaltet das Wort nicht

anders; dasselbe wird wohl durch den Klang der Stimme, durch den Werth der Noten gedehnt, auch sinnlich schöner zu Gehör gebracht; die Musik wiederum durch das Wort vergeistigt. Die Verbindung von Wort und Ton im Gesang, ist die idealste Vereinigung der geistigen und sinnlichen Fähigkeiten im Menschen. Dr. Kienzl, sagt in einem jüngst erschienenen Werk: »Die musikalische Declamation« (Leipzig, Matthes). »Die Naïvetät war von jeher die Grundlage jeder Erweiterung menschlichen Wissens; nur mit dem gleichsam selbstverständlichen, naturgemässen Behandeln aller dem Menschen gegebenen körperlichen und geistigen Fähigkeiten konnte der Keim zu der logischen Entwicklung des zur unentbehrlichen Wichtigkeit gewordenen Wissenschafts-, Kunst- und Moralbegriffes gelegt werden. Nicht ein nutzloses Grübeln, welches etwa zu einem vorzeitigen Resultate (?) führen könnte, sondern ein naives Erfassen und successives Ausnützen des von der Natur Gebotenen, bringt uns nach und nach auf die Höhe der Erkenntniss.« Der Autor hat Recht. Das hier »Gebotene« ist ein reichhaltiger Stoff, der, wenn wir ihn naiv erfassen, successiv ausnützen, uns mehr über Tonbildung sagen wird, als die meisten mir bekannten Gesangsmethoden, und, technisch wenigstens, das »vollkommene ineinander Aufgehen von Wort und Ton« sichert. So einfache, aus der Natur der Sprachelemente selbst geschöpfte Principien können freilich den Schüler nur dann fördern, wenn das lebendige Beispiel des Lehrers ein schönes ist. Wie der Bildhauer sich an den schönsten Gestalten allein bilden kann, so muss der Schüler den schönen Ton seinem Lehrer ablauschen können. Nur die zur Natur gewordene Kunst kann und darf sein Vorbild sein.

Nun will ich die kleinen Bildner, Consonanten und Vocale, selbst reden lassen. Ihre plastische Sprache wird uns sicher zum Ziele führen.

Ein Sängeralphabet enthält einige Consonanten mehr als unser gewöhnliches, weil ein Sänger in verschiedenen Sprachen singen lernen soll. Unser Alphabet lässt sich, nach der Lautirmethode, etwa wie folgt aufzeichnen: *a*, *b*, *c (ts)*, *d*, *e*, *f (ph)*, *g*, *h*, *i*, *j*, *k*, *l*, *m*, *n*, *o*, *p*, *q (k)*, *r*, *s*, *t*, *u*, *v (f)*, *w*, *x (ks)*, *y*, *z (ts)*. Hier fünf und zwanzig Gebilde, dort zwei und vierzig. Italiänisch muss, schon des einfacheren, klangvolleren Vocalsystemes wegen jeder Gesangsjünger singen lernen; französische Worte sind in unsern Theaterstücken oft vorgeschrieben und müssen richtig ausgesprochen werden. Die englische Sprache aber, sollten die Zöglinge lernen, um Händels Oratorien in der Originalsprache zu studieren. Schon als Uebung der Sprechwerkzeuge sind die fremden Laute sehr zu empfehlen. Aber auch im Hinblick auf eine Theaterlaufbahn kann man jungen dramatischen Sängern kein besseres Studium als die typischen Gestalten unserer biblischen Dramen empfehlen.

Die Consonanten werden, wie die Sprachwissenschaft lehrt, in drei Hauptgattungen getheilt.

1. Die harten Verschlusslaute (lateinisch Tenues). Es sind die dünnen, (von tenuis) auch tonlose Consonanten genannt. Auch die Reibungs- und Zischgeräusche gehören zu dieser Gattung. Sie heissen:

K, *T*, *P*, *h*, *ch* (1. 2. 3.) *ss*, *sch*, *f*, *th* (englisch) Reibungsgeräusche sind: *f*, *ch*, *th* (englisch) Zischlaute: *ss* und *sch*; auch »Aspiraten« und »Sibilanten« genannt.

2. Die weichen Verschlusslaute (lat: Mediae). Sie lauten, wie früher erklärt wurde, durch den Blählaut an und durch den stummen Naturlaut, *e*, aus. Dieses An-

tönen und Austönen unterscheidet sie von den harten Verschlusslauten die, wie wir gesehen haben, durch eine stumme Vorbereitung und ein tonloses Explodiren charakterisirt werden. Die weichen Verschlusslaute heissen: *g*, *d*, *b*. Ohne den Blählaut werden sie wieder hart und lauten: *K*, *T*, *P*.

3. Die tönenden Consonanten (lat. Liquidae, resonantes) auch Halblaute, semi-vocales genannt. Während zwei der Sprechwerkzeuge sich lose berühren um den Consonanten zu bilden, verengt sich die Stimmritze und vollbringt regelmässige Schwingungen, so dass man fast im ganzen Umfang der Stimme einen Ton auf *m*, *n*, *l*, *r*, *w*, etc. vorbereiten kann. Die Brummstimme, auf *m*, z. B. ist harten und gutturalen Stimmen als Tonbildungsmittel sehr zu empfehlen. Der Druck des Luftstromes wird durch den Consonantansatz gemildert und gestattet bald einen freieren Ton. Er klingt aber stark gedämpft, wie etwa eine Geige, ein Violoncell »con sordini«. Die Consonanten heissen: *m*, *n*, *ng* (nur im Auslaut gebräuchlich) *l*, (auch das gutturale *ł* müssen wir erwähnen,) *r*, (auch die rasselnde gutturale Form des *r*,) *s*, (wie *z*, französisch) *j*, (franz.) *J*, (*I* consona der Deutschen) *w*, deutsch; *w* (englisch) und endlich das tönende, englische *th*.

In Worten mit *qu* ist das englische *w* hörbar z. B.: quirlen, quillen, quetschen, quälen.

L und *r* können beide, wie man oben sieht, guttural gebildet werden und sind, in dieser Form, der Tonbildung schädlich. Das gutturale *r* ist in der Brochüre genügend erklärt worden. Bei der fehlerhaften Bildung der beiden Consonanten scheint die Zungenwurzel stark auf den Kehldeckel zu drücken und so die normalen Schwingungen am Ausgang des Kehlkopfs zu zerstören, denn man kann auch

an den Oberzähnen ein gutturales *ł* mit der Zungenspitze bilden. Das Zurückwerfen der Zunge thut es nicht allein.

Nach den Stammconsonanten und ihren genügend besprochenen Ansatzpunkten geordnet heissen die Gebilde: gutturales, linguo-dentales auch linguo-palatales, und labiales.

I. Reihe: *K* = *(q, c,) g, ng, h, ch*[1], *ch*[2], *ch*[3], (anlautend meistens als *K* hörbar: Chlor, Chemie, Charakter, Chrysostomus) gutturales *r* und *Jot.*

II. Reihe: *T, d, n, l,* (auch *ł* guttural) *r,* (linguo-dentale) *ss, s,* (tönend) *sch, j,* (franz:) *th* (engl: hart) *th* (engl:) tönend.)

III. Reihe: *P, b, m, f (ph) w; w* (engl;) deutsch in Qual, Quelle, Quabbe.

Die drei Stammconsonanten, *K, T, P,* können *mit* oder ohne den Consonanten *h* gebildet werden. Im Französischen und Italiänischen wird nur die harte Tenuis, ohne den »spiritus asper« gehört.

Die Sprechwerkzeuge, welche Consonanten und Vocale bilden, sind: Die Lippen, die Zähne, die Kinnlade, der Gaumen, die Zunge, das Gaumensegel, das Zäpfchen, die inneren Nasenlöcher (choanen), der Kehldeckel und die Stimmbänder (Kehlkopf.)

Feste Ansatzpunkte geben die Zähne, der harte Gaumen und die Stimmbänder. Die anderen sind bewegliche Ansatzpunkte. In der Consonantformation dominirt die hohe Zungenlage. Nur die Consonanten der dritten Reihe werden durch die Lippen (auch Lippen und obere Zahnreihe) gebildet. So lange zwei Sprechwerkzeuge sich berühren können nur Consonanten entstehen.

Bei Vocalen berühren sich die Sprechwerkzeuge nicht. Bei der Bildung der Vocale ist, wie bei den Consonantgebilden, die hohe Lage des Zungenrückens vorherrschend.

Nur die Vocale der dritten Reihe entstehen durch tiefe Zungenlage. Die Lippen betheiligen sich, im Vocalsystem, bei zwei der Vocalreihen, d. h. bei zehn Gebilden, wogegen nur sechs Consonanten, die der III. Reihe, durch ihre Thätigkeit entstehen.

Von den vier oben citirten Sprachen ist die deutsche reicher an Vocalen als die drei anderen. Der Doppelklang der englischen Vocale erlaubt es kaum eine Tabelle aufzuschreiben. Die französische Sprache hat zwölf Vocale. Die offenen Formen des *i*, *ü* und *ù* sind ihr fremd.

Die französischen Vocale heissen:

à,	*è* (*ê*,)	*é*,	*i*,
Pàpà và à Pàris.	père, mère	été, traité	vile, ville.
A,	*e*,	*œ*,	*u*,
bras	(muet)	deux yeux	ruche, rue.
â	*ò*,	*o* (*ô*,)	*ou*
âme,	or,	au, eau,	coucou.

Die vier Nasal-Vocale heisseu: *an*, *in*, *on*, *un*.

Das Vocalsystem der Italiäner ist das einfachste. Es zählt nur sieben Vocalfarben.

	è,	*é*,	*i*.
	testa, festa,		
A	*ò*,	*ó*,	*u*,
	oro, Lindoro,		

Die Urvocale *A*, *I*, *U*, bleiben sich, bis auf geringe Ausnahmen, gleich. *E* und *O* werden oft offen gehört: *è*, *ò*.

Meine Vocal-Tabelle, die ich zum ersten Male in den Signalen (1871) veröffentlichte, entstand durch die Tabelle von Dubois-Raymond *d. ä.* Sie lautet:

```
   ╱ é — i
 a — œ — ü
   ╲ o — u
```

»Im Jahre 1824«, schreibt Dr. E. Brücke, (Grundzüge) »erschien in Gilberts Annalen (Bd. 76, S. 187.) das System von Chladni. Seine so berühmt gewordene Vocal-Tabelle ist nur eine Erweiterung der von Dubois-Raymond zwölf Jahre früher aufgestellten, ja eine ähnliche Erweiterung war bereits von Dubois selbst besprochen worden.«

Chladnis Tabelle lautet:

	a	
ò	*ṑ*	*è*
|	|	|
ó	*ṓ*	*é*
|	|	|
u	*ü*	*i*

NB. Diese Tabelle ist der französischen ähnlich. Das Zeichen für *e* muet schreibt der Autor *ṑ*, wie es in »Schoepfer« geschrieben steht und lauten soll.

Es war nicht schwer die hier fehlenden Vocale hinzuzufügen, da der bereits erwähnte Microscop, ganze Noten nämlich, deutlich zeigen, dass sogenannte kurze Sylben im Gesang oft lang componirt werden.

In der Sprache eilt die Zunge, z. B. im Worte Mutter, dem Doppelconsonanten zu; sie lässt sich nicht die Zeit den Vocal vollkommen zu bilden, der Accent fällt auf *tt;* auch dem *i* in Mitte, Bitte, dem *o* in Gott, Spott, Gold und hold geht es so. Unser Ohr ist an diese offene Form gewöhnt, und will sie im Gesang nicht vermissen. Der Componist aber kann unmöglich, wie der Dichter, dem Doppelconsonanten den Accent geben, er verdoppelt, verdreifacht dagegen die ganze vorhergehende, s. g. kurze Sylbe. *U* in Mutter, *i* in Mitte, *o* in Gold wird offen ausgesprochen, und muss auch in der helleren Farbe lang gesungen, ausgehalten werden können.

Ganz richtig sagt daher Fr. Wüllner in seinen »Chorübungen der Münchner Musikschule: »Für den Sänger gibt es keine kurzen und langen Vocale.« Ich muss aber

entschieden widersprechen wenn er weiter schreibt: »Vom *a* aus werden alle anderen Vocale gebildet. Die zur Erzielung eines reinen und schönen *a* nöthige Mundstellung ist die normale, und muss bei den übrigen Vocalen möglichst beibehalten werden.« Die Sprachwissenschaft nennt drei Urvocale: *A*, *I*, *U*, einen hohen, einen mittleren und einen tiefen; drei Typen aus welchen die anderen zwölf Farben entstanden sind. *A* hat eine mittlere Zungenlage, *I* hat die höchste. Der Zungenrücken nähert sich hier dem Gaumen am meisten, während die Spitze mit der unteren Zahnreihe, nach innen zu, Fühlung behält; *U* wird durch eine tiefere Lage des Zungenrückens und das starke Vorschieben der Lippen charakterisirt. Von einer *A*-Formation ist da nichts zu finden. Je mehr wir uns von *I*, *Ü*, *U* aus, der *A*-Form zuwenden, je mehr nimmt Zungenrücken- und Lippenthätigkeit ab. Man kann aber ebensowenig für *i* und *u* z. B. die Mundstellung des Mustervocales *A* beibehalten, als etwa für *K* und *P* die Mundstellung des *T*.

Mit einer seltenen Klarheit hat Herr R. v. Raumer die Vocale quantitativ und qualitativ erklärt. Ich citire seine Worte aus Dr. E. Brücke's Werk (Grundzüge).

Herr R. v. Raumer sagt, indem er von den einfachen Vocalen zu sprechen anhebt: »Man pflegt die einfachen Vocale in kurze und lange einzutheilen, und die langen als die Dehnung der kurzen zu bezeichnen. Die langen Vocale würden sich darnach von den kurzen nur dadurch unterscheiden, dass sie eine längere Zeitdauer in Anspruch nehmen, qualitativ wären sie identisch. Wenn man auf dem *a* des Wortes *Bande* etwas länger verweilte, so erhielte man das *a* von *klare* und *schlafen*, und ebenso würde aus dem *i* von *binden* oder *wirken* das von *Bienen* oder *Stiere*, aus dem *e* von *lernen* das von

Ehre. Diese Ansicht ist unrichtig. Die Vocale der zweiten Art sind nicht blos quantitativ durch die Zeitdauer von denen der ersten unterschieden, sondern auch qualitativ durch die Art der Hervorbringung und ihren Klang. Man überzeugt sich davon sofort, wenn man die kurzen Vocale wirklich unverändert längere Zeit forttönen lässt. Man halte z. B. eine halbe Note auf dem Vocal der ersten Sylbe von *binden* und man wird leicht gewahr werden, dass der Vocal trotz seiner Zeitdauer ein anderer bleibt als der von *Bienen.* Und will man beobachten, in wie fern die Stellung der Lautwerkzeuge bei dem zweiten Vocal eine andere ist als bei dem ersten, so halte man einen halben Tact auf dem *i* von *binden* und gehe in der zweiten Hälfte des Tactes auf das *i* von *Bienen* über. Am deutlichsten wird man sowohl die Verschiedenheit der beiden Laute als die Veränderung in der Stellung der Lautwerkzeuge beobachten, wenn man den Versuch in leiser Sprache (*vox clandestina*) macht. Aehnlich aber verhält es sich mit dem kurzen und langen *a*, *e* u. s. w. Wir finden bei genauerer Beobachtung überall nicht blos einen quantitativen Unterschied, sondern auch einen qualitativen im Klang und in der Art der Hervorbringung.«

Auf Herrn v. Raumer und meine lange Erfahrung im Coloriren der Vocale gestützt nehme ich keinen Anstand zu behaupten, dass wir im Deutschen d r e i M a l f ü n f V o c a l e, die ich auf der Tabelle gross drucken lasse, d. h. fünfzehn Vocalfarben besitzen, und sie singen und sprechen. Es ist ein Vocal-Reichthum der der Tonbildung manche Schwierigkeiten bereitet; er giebt aber der Sprache einen malerischen Reiz, den ich in keiner anderen wiederfinde. Der Sänger mag sich üben den Stimmton, trotz der wechselnden Gebilde, fest zu gestalten. Schliesslich weist unsere Vocaltabelle neun offene Formen, oder hellere Farben

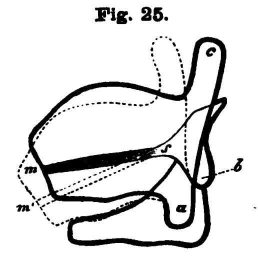
auf, die bekanntlich der Stimmbildung günstig sind. Sie zeigt uns nur sechs geschlossene oder dunkele. Die offenen Vocale geben dem Ton mehr Kraft, die geschlossenen verleihen der Stimme mehr Schmelz. Wie kommt es nun, dass trotz der fünfzehn »Modificationen«, trotz der sieben und zwanzig »Hemmungen« im Mundcanal, trotz der offenen und geschlossenen Vocale, der geschulte Sänger den Ton einheitlich zu gestalten vermag und mit den Vocalfarben spielt, wie etwa der Wasserstrahl eines Springbrunnens mit den Farben der Iris? Klar und deutlich, wenn auch ein Ganzes bildend, hebt sich jede Farbe des Regenbogens von der anderen ab so lange das Licht (wir wollen es hier, um den Vergleich fortzusetzen, Verständniss, Willenskraft nennen) seine Strahlen versendet. Bleibt dasselbe aus, so verwischt sich das Bild; es bleibt nur ein zu Ton gewordener »Luftstrom« übrig der lebhaft an Platen's Ausdruck erinnert im Gedicht: »Ihre Stimme:«

»So viele Worte dringen an's Ohr uns ohne Plan
»Und während sie verklingen, ist alles abgethan!»

Ich will zum Schluss versuchen dieses Gesetz zu erklären.

Die natürliche, sprachliche Stellung des Kehlkopfes, ist nicht die für den Kunstgesang geeignete. Sie ist eine zu hohe, und ergiebt nur flache, ausdruckslose Töne. Es muss eine künstliche Stellung gefunden werden. Für das laute Reden schon stellt der Schauspieler seinen Kehlkopf tiefer, und kräftigt dadurch sein Organ. Die mässige Senkung des Kehlkopfes nach vorn scheint mir auch für den Sänger eine absolute Nothwendigkeit, und ich finde die Bestätigung dieser Ansicht in Czermak's populären Vorträgen. (Wien, Verlag von Carl Czermak, 1869.) Ich gebe sie hier ohne Commentar und wünsche von Herzen Vielen

Fig. 25.



Schematische Darstellung des beweglichen Gerüstes, welches die Knorpel des Kehlkopfes zusammensetzen. Seitenansicht. *sm* die Stimmfalten oder Stimmbänder. Durch die im Gelenk *a* mögliche hebelförmige Bewegung des Schildknorpels nach abwärts (vgl. den punktirten Contour) wird, wie man sieht, die Entfernung zwischen den Befestigungspunkten der Stimmbänder vergrössert (vgl. *sm* mit *sm*¹). Bei festgestelltem Gelenk *b* müssen die Stimmbänder unter diesen Umständen gedehnt und stärker gespannt werden.

zu einem besseren Ton zu verhelfen; Anderen, die ihn schon besitzen, die Lösung des Räthsels durch Czermak's Abbildung und Erklärung zu geben. Die erwähnte Senkung wird man am leichtesten durch das Pfeifen des zwei gestrichenen c auf dem Vocal U finden, und muss von da aus, mit gestelltem Kehlkopf, etwa auf: ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut anhebend, für eine möglichst ruhige Haltung des Phonators sorgen. Man wird bald finden, dass sich die verschiedenen Sylben und Vocalfarben, auf diese Weise, einheitlich und kräftig gestalten. Die strammer gespannten Stimmbänder (siehe *sm*¹) werden durch die geschlossenen Vocale, deren Rückwirkungen auf die Kehlkopfspannungen in gewissen Lagen der Tonbildung gefährlich werden können, weniger beeinflusst. Um dies Alles zu lernen und zu lehren, muss man ein feines Gehör, eine gesunde Stimme, Sinn für Klangschönheit, Gedächtniss und viel Beharrlichkeit besitzen. Die Tonbildung selbst ist, nebst dem Solfeggiren und den Verzierungen: (Vor- und Nachschlägen, Doppelschlägen, Triller, Pralltriller, Schleifer etc.), das Pensum für das erste Schuljahr. Möge die singende Jugend dies beherzigen, und die schwierige Aufgabe lösen, bevor sie in die Oeffentlichkeit tritt. Alsdann ist keine Zeit mehr für Ton- und Stimmbildung.



Mahlau & Waldschmidt. Frankfurt a. M.

ben.

tabelle

Reihen.		4. ffene		5. geschlossene	
I.	In ei be drei Hein Im auch Dopp Sche auch In Gau leren	**ì** ss, Bitte, Sitte, Pflicht, Wille, Rippe, Finger, , Ding, Singen, trinken, sprin- mritze, Gipfel, schrill, kitzeln,	Hoher Zungenrücken.	**I** (Urvocal) Bieten, sieden, Miethe, Ziel, schieben, lieben, Flieder, Mieder, Knie, biegen, ziehen, fliehen, auch wenn das *e* elidirt ist: ziehn, fliehn, fliegt, liegt. Vergleiche Mitte und Miethe, sieden und Sitte, bitten und bieten, etc.	
II.	**A** Af Kap Kra Han Kna	**ù̈** , Fülle, Hülle, er, Würmer, ündel, stündlich, , schlürfen, Lücke, Stücke, rümpfen, Stüm-		**ui** (ü) Fühlen, betrügen, Mühe, Stühle, Thüre, schüren, führen, spüren, rühren Vergleiche füllen und fühlen, Fürst und Führer, Lücke und Lüge, etc.	Vorgeschobene Lippen.
III.	W schr Con Deh Tha Nas Auc	**ù** , Brust, Lust, umm, stumm, Stunde. Mund, Zunge, Lunge, Trunk, Schlum- ruch.		**U** (Urvocal) Uhr, Ufer, Uhland, Ruhe, Trube, Buhle, Schuh, Uhu, Busen, Kuh. Vergleiche Trunk und Truhe, Brust und Bruder, Mumm und Muhme.	

n und breite Mundform.
n steigende Thätigkeit des Zungenrückens und der

und vorgeschobene Lippen.
wachsende Thätigkeit der Sprechwerkzeuge von *à*,
Consonantform zu.
s *U* ein englisches *w*, *ü* ergiebt das *a*[s] der Mundflöte.

